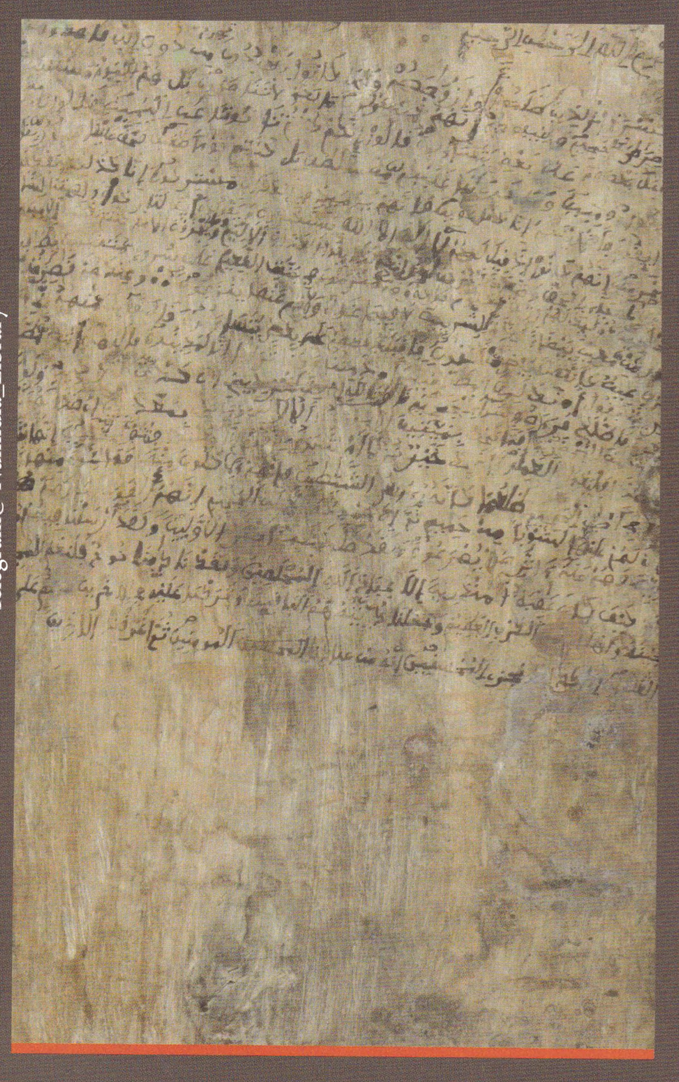
عبد الفتاح كيليطو

بحبْر خفيّ



دار توبقال للنشر

عبد الفتاح كيليطو

بحبر خفي



تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى، 2018

صورة الغلاف
لوحة الكتّاب بالمسيد

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفيدر، الدارالبيضاء 20300 - المغرب
الهاتف / الفاكس : 23 23 34 522 (212)
البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma
الموقع : www.toubkal.ma

الإيداع القانوني : 2017MO4738
ردمك : 978-9954-659-48-9
ردمد : 2028-3733

«أكثرُ الكتب إفادة هي تلك التي ينجز القراء أنفسهم نصفها».

فولتير

«في إتقان الكتابة نوع من اللاأخلاقية».

فلوبير

استهـلال

باستخدام الحبر الخفي، تصير الكتابة غير مرئية، فلا تظهر إلا عبر وسيلة من الوسائل، كأن تُعرَض على مصدر حرارة، أو تُعالج بحيلة كيميائية. غني عن القول إن للعملية هذه ارتباطا بالإضمار والتكتم، وغالبا ما يكون الغرض منها إقصاء قارئ غير مرغوب فيه واتقاء الرقابة والتلصص، لا سيما حين ينطوي الأمر على مسألة حياة أو موت. يُخفي بياضُ الصفحة الناصع الحبرَ المرسوم عليها، فيغدو الامتلاءُ حينئذ فراغا والوجودُ عدما. يترتب عن هذا أن القراءة تقتضي القدرةَ على رؤية شيء، هذا إن افترضنا أن هناك ما يُرى.

من أجل فاصلة

جاء في أخلاق الوزيرين لأبي حيّان التوحيدي ما يلي : «خرج ابن عَبّاد من عندنا، يعني الرَّي، متوجها إلى إصفهان ومنزله ورامين، فجاوزها إلى قرية غامرة على ماء ملح، لا لشيء إلا ليكتب إلينا : كِتابي هذا من النوبهار، يومَ السبت نصفَ النهار».

غيّر الصاحب بن عباد مقصد توجهه وآثر أن يتكبّد مشقات جمة في بلاد كريهة، لا لشيء إلا لمناسبة كلمة «النوبهار» لكلمة «النهار». مدد طريقه جريا وراء لفظة غريبة، ابتعد عن هدفه اقترابا من هدف أسمى : مناسبة السجع. من الناس من يموت من أجل فكرة أو عقيدة، أما هو، وكما يؤكد التوحيدي بخبث، فإنه لن يستنكف إطلاقا من استعمال سجعة من السجعات، حتى ولو أدى الأمر أن «تَنحلَّ بموقعها عُروة المُلك، ويضطرب بها حبلُ الدولة، ويُحتاج من أجلها إلى غُرم ثقيل وكلفَة صعبة وتجشّم أمور ورُكوب أهوال».

أورد التوحيدي هذه الحكاية في معرض السخرية والتهكم، ولربما اختلقها كراهية للصاحب وشماتة به - نعلم ولَعَه بإضافة الكلام إلى غير أهله وإلى من لم يتلفظوا به قط. إلا أنها، وعلى الرغم من طابعها الكاريكاتوري، تحيل إلى فعل الكتابة الأدبية، أو بالأحرى إلى صنف منها. فمن المؤلفين من يرى أن شرفه رهين بجزئيات وتفاصيل إنشائية، بل بفاصلة ! غوستاف فلوبير لم يتورع أن يقول : «بالنسبة لي، أجملُ امرأة في العالم لا تساوي فاصلة موضوعة في محلها».

يذكِّرني تحول الصاحب بن عباد عن مقصده من أجل أن يستقيم له السجع، بمقطع من رواية **التربية العاطفية** لفلوبير، وبالضبط بمستهلها الذي يصف سفر فِرِيدِرِيك مُورُو من باريس إلى نُوجَان، مسقط رأسه. لم يستقل البطل الشاب عربة برية سريعة وإنما فضل السفر على متن سفينة، أي أنه عِوض الطريق القصير، اختار الطريق الأطول عبر منعرجات نهر السّين ومنعطفاته. والمثير أننا نلحظ الموضوعة نفسها في نهاية الرواية، حيث يتجاذب فريدريك أطراف الحديث مع دِيلُورْيِي، صديق العمر : في سياق إحباطهما وانهيار أوهامهما، يقوم كلاهما بتفسير فشله وفشل جيله، فيقول ديلوريي («الذي اشتهى السلطة») إن إخفاقه ربما كان نتيجة «مبالغة في الاستقامة»، بينما يعزو فريدريك خيبته في سائر أحواله إلى «انعدام الخط المستقيم».

وهنا لا مفر من طرح سؤال : هل يعن لأديب أن يستنكر قولة فلوبير عن الفاصلة ؟ هل يجرؤ حتى أن يدعي أن فيها مبالغة ؟ يبدو لي أنه إن فعل، سيحكم على نفسه بالخروج توا من دائرة الأدب. وما تجدر ملاحظته أنه حتى لو استهزأ بالصاحب بن عباد وازدراه، فإنه - إذا أدخلنا المقارنة في اعتبارنا - لن يسمح لنفسه بالسخرية من صاحب **مَدام بُوفاري**، بل سيستحسن قوله ويثني عليه (ولَعَمرُكَ ما أدري وإن كنتُ دارِيا، كما يقول الشاعر، دواعيَ التمييز بين المؤلِّفين).

في معنى مماثل كتب شيوران في **قياسات المرارة** : «لم نعد نريد أن نتحمل ثقل «الحقائق»، ولا أن ننخدع بها أو نتواطأ معها. إنني أحلم بعالم قد نقبل فيه الموت من أجل فاصلة». ويضيف : «لا أسلوب مع غياب الشك وسيادة اليقين : إن الحرص على جمال اللفظ وقْف على الذين ليس بمقدورهم أن يركنوا إلى اعتقاد راسخ. ففي غياب سند متين، لا يتبقى لهم إلا التشبث بالكلمات، - أشباه واقع ؛ أما الآخرون، الواثقون بقناعاتهم، فإنهم يستَخِفُّون بمظهر الكلمات وينعمون براحة الارتجال». من جهة، يقين راسخ واقتناع مؤكد واحتقار للفظ، ومن جهة أخرى، ارتياب مزمن وتردد

دائم. من جهة، ارتجال قد لا يخلو من كبرياء وغطرسة، ومن جهة، عمل مضن بحثا عن موقع ملائم لفاصلة من الفواصل. أن تفقد لذة النوم بسبب فاصلة : هوس مرضي بالشكل ؟ أم عجرفة من نوع آخر ؟ سؤال قديم قِدَمَ الأدب. فهل هناك أدب لا يخضع لإكراهات طوعية وقسرية في آن ؟ ألا يشكل لزوم ما لا يلزم، حسب تعبير ضرير المعرة، تعريفا للأدب ؟ وإلا، فأي تعريف سيتبقى لنا يا ترى ؟

الحبيب الأول

أستاذة فرنسية، تهتم بالأدب العربي وتقرأه «في النص» : سألتني ذات يوم عن ثلاثة شعراء يرد ذكرهم كثيرا في كتب النقد القديم. لم تستطع أن تحدد من هم لأنها لم تعثر على أسمائهم في تواريخ الأدب العربي التي اطلعت عليها أو كانت في متناولها.

الأول هو أبو الطيب. من هو أبو الطيب ؟ قلت لها بشيء من الخجل إنه المتنبي. فوجئَت بجوابي وبدا عليها شعور بالخيبة : أهذا كل ما في الأمر ؟ ثم أردفت : ومن هو أبو عُبادة ؟ لم أكن أعرف من هو، فأحسست بالانشراح لأنني صرت حينئذ في مستواها. لكنها أضافت : ومن هو أبِيب ؟ فهمت بعد لحظة أنها تقصد حبيب، فكرت قليلا ثم قلت لها وقد عاودني الخجل إنه أبو تمام. اندهَشَت مرة أخرى وكادت تقول شيئا ثم توقفت ؛ لا يخامرني شك فيما كان يدور بخلدها : لِم هذا اللف والدوران ؟ أيُعقل أن يقول ناقد فرنسي: شارل، أو ستيفان، أو أرثور، وهو يقصد بودلير، ومالارمي، ورامبو ؟

لم أستظهر مع الأسف الشديد إلا النزر القليل من الشعر، ما تعلمته في المدرسة. وأعتقد أن الظاهرة عامة، فلا نحفظ عادة إلا أبياتا قليلة لهذا الشاعر أو ذاك، أبياتا رائجة، سائرة وشائعة، تختزل قَدَر الشاعر وتحدد صورته في الدنيا ؛ بل وحتى في الآخرة، إذا ما اعتمدنا على ما ورد في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري عن مصير الشعراء بعد البعث والنشور. حياة من القريض، ولا يطفو منها على السطح إلا بيت واحد أو بيتان...

حفظنا في المدرسة قصيدة فتح عَمُّورية. قطعة حماسية، ولعل ما حدا بمعلمينا إلى إدراجها في المقرر أنها تصف انتصارنا على «الآخر». ثم نسيتها مع المدة ولم يبق في ذاكرتي منها إلا البيت الأول :

السيف أصدقُ إنباء من الكتب في حَدّه الحَدّ بين الجِدّ واللعبِ

شاءت الصدف فيما بعد أن أقرأ **الموازنة بين الطائيين** للآمدي (وبالمناسبة فأبو عُبادة هو البحتري)، كما اطلعت على **أسرار البلاغة** للجرجاني، وفيه عثرت، ضمن حديثه عن التمثيل، على بيتي أبي تمام :

نَقّل فؤادَك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأولِ
كم مَنزِل في الأرض يألَفُه وحَنينُهُ أبدا لأوّلِ منزلِ

كثيرا ما ذكرت هذين البيتين في كتاباتي. جعلت منهما في بعض المناسبات رمزا للترجمة، لتنقل النص من لغة إلى لغة، وشعارا لحنينه للغة الأصلية. وفي كل مرة كان ينتابني شعور مبهم بأن البيتين يشيران إلى دلالة تأبى إلا أن تفلت مني.

لنحاول، بخَفَر واحتشام، الاقتراب منها. ينقل الفتى قلبه من حبيب إلى حبيب ويرحل من منزل إلى منزل. دَيدَنُه التقلب في الأرض وفي الهوى، لكنه يظل مرتبطا بالحبيب الأول وبالمنزل الأول. مسافة شاسعة تفصله عنهما، في الفضاء وفي الزمن. انتهى أمر الحبيب الأول، كما انتهى أمر المنزل الأول، ولا رجاء للعودة والإياب، بل ربما ليست لدى الفتى رغبة واضحة في الرجوع إلى الحبيب الأول والمنزل الأول. العودة، على كل حال، مستحيلة، وفي تعذرها يكمن سر حنينه الجارف إلى الماضي.

ألهذا المعنى ذهب أبو تمام ؟ كيف لي أن أتأكد من ذلك ؟ هذا في حالة ما إذا افترضنا أن مسألة التأكد واردة هنا، وهو شيء لا أومن به ؛ فهل حقا أتوق إلى جواب نهائي يُزيح اللّبس ويُثلِج الصدر ؟ أليس عدم اليقين هو ما يضفي على بيتي أبي تمام رونقهما وبهاءهما ؟

ماذا بقي لي وقد يئست من العثور على معنى قطعي جازم ؟ أن أتنقل

بين المعاني كما يتنقل الفتى في مسلسل الأحباب والديار. مع فارق مهم : لا يوجد معنى أول أهفو اليه وأحن ؛ تظل شتى الاحتمالات بالنسبة لي واردة ؛ وإن كان لا بد من أن يدركني بعض الحنين، فليس إلى ماضي المعنى، وإنما إلى مستقبله، إلى ما قد يأتي أو لا يأتي. وفي فلتة من فلتات الدهر فد تظهر المفاجأة، أو ما قد يبدو لي مفاجأة.

تُرى من هو الحبيب الأول ؟ أهي الأم، ربة البيت والمنزل، المنبع الحق؟ ربما، لكن تفكيري يأخذ وجهة أخرى. فمن يدري، لعل أبا تمام لم يقصد والدته في شعره، وإنما قصد نفسه. أليس اسمه حبيب ؟ كيف نسيت اسمه الذي أذهل الأستاذة الفرنسية ؟ أليس اسمُه ومُسمّاه موضوعَ شغفه الأول ومدارَ شعره ؟ ألا تبدو النرجسية والحالة هذه أصلا للحب والهيام، أصلا للشعر ؟

الأصل أسطورة، أليس كذلك ؟ والأوائل أسطورة الأساطير. لنفكر لحظة ولنتساءل مرة أخرى : إلى أي حبيب أول، إلى أي منزل أول يومئ أبو تمام وهو يصوغ بيتيه ؟

ألا يشير الى الإبتداء بإطلاق، إلى أول من جمع بين الحبيب والمنزل، إلى امرئ القيس، صاحب البيت الأول، والمعلقة الأولى، معدن الشعر وأصله ؟

قفا نَبْكِ من ذكرى حبيب ومنزل   بسِقْطِ اللِّوى بين الدّخُولِ فَحَومَلِ

العُكّـاز

بدأ شيُوران الكتابة باللغة الرومانية، ثم انتقل إلى الفرنسية حين هاجر واستقر في باريس. لربما كان يفكر، من بين أشياء أخرى، في تجربته حين قال : «استبدال اللغة، بالنسبة للكاتب، هو بمثابة كتابة رسالة غرام باستعمال قاموس». تتم الإحالة هنا إلى لغتين، واحدة أليفة، أسروية، ميزتها التلقائية والخفة واليسر ؛ وأخرى غريبة، تالية، لا مباشرة، مبنية على إعمال الفكر وما يترتب عنه من تكلف. واحدة لا تقتضي الاستعانة بقاموس، لأنه داخلي، متضمن في فعل التنفس ؛ وأخرى لا بد من الاستعانة فيها بأداة خارجية منفصلة عن الذات. تجدني في الأولى أمشي برشاقة واستقامة على رجلي الاثنين، وفي الثانية أتعثر، أتذبذب، أكون مرغما على اعتماد عكاز.

قد يُعَد ما جرى للسندباد البحري خلال سفرته الأولى أحسن تصوير لهذة الحالة. ألقته الأمواج في ساحل جزيرة بعد أن كاد يغرق، فوجد في رجليه «أثر أكل السمك في بطونهما». وَرِمَت رجلاه فصار يزحف تارة وتارة يحبو على ركبتيه، وفيما بعد عمل له عكازا من غصن شجرة وأخذ يتوكأ عليه. مرت الأيام واختلط بالقوم أصحاب الجزيرة، لكنه ظل يشتاق إلى بلاده ويتمنى العودة إليها. ديدنه المشي جانب البحر لعله يجد مركبا يحمله إليها، «وفي يدي - كما يقول - عُكاز على جَرْي عادتي». لكن اللافت للاهتمام أن العكاز يختفي عندما يعود إلى بغداد فلا يبقى له ذكر. ذلك أن السندباد استعاد القدرة على استعمال رجليه الاثنين.

الكتابة بمثابة رسالة حب، حب اللغة، لغة الحب. أيعني هذا أن الحب لا يتم التعبير عنه حقيقة إلا في اللغة الأليفة ؟ إن صح هذا، فماذا يحدث عندما يتعلق الأمر بلغة غريبة ؟ لنضع السؤال بصيغة أخرى : إلى من تَكتُب رسالة غرام مستعينا بقاموس، إلى أي عنوان تصل ؟ لمن تبعث رسالة مدونة بدون مهارة، بدون فن، بدون «حب»، بل، بمعنى ما، بدون «عنوان»؟ تخاطب امرأة أجنبية بلغتها، فلا يخلو الأمر من رعونة وحرج. ترى كيف تستقبل رسالتك، وماذا تفعل بها ؟ لا شك أنها ستعيدها إلى العنوان الذي جاءت منه، عنوانك، أصلك ولغتك. رعونتك والحالة هذه هي عنوانك (Ma maladresse est mon adresse).

لنتساءل الآن عما يحدث عندما نكتب بلغتنا ونتوجه إلى قارئ يشاركنا إياها. أحقا لا نحتاج وقتئذ إلى القاموس ؟ ألا تتحول لغتنا الأسروية إلى لغة أجنبية حين نخطها على الورق ؟ ليس هذا كل ما في الأمر : ألا ينبغي أن تبدو لغتي، تلكم التي أعتبرها لغتي، أجنبية عندما أكتب بها رسالة ؟ أليس الفن إدخال الغرابة على الألفة، والإبهام والغموض على الشفافية والوضوح ؟ ألم يقل مارسيل بروست إن «الكتب الجميلة مكتوبة بما يشبه لغة أجنبية» ؟

أكثر من ذلك : ألا ينبغي أن «أخطئ» وأنا أكتب بلغتي الأليفة ؟ ألا يكون الخطأ في لغتي، تعَمُّد الخطأ، فضيلة ومزية في بعض الأحيان ؟ لكن الأكيد أنه لا يجوز عند الكتابة بلغة «مستعارة»، سيُعتبر ولا ريب عيبا مشينا. وإلى هذا أشار شيوران حين قال : «العيب في استخدام لغة مستعارة هو أننا لا يكون لنا الحق في أن نرتكب فيها أخطاء أكثر من اللازم. والحال أننا لا نعطي للكتابة مظهر حيوية إلا بسعينا نحو الخطأ مع تجنب الإفراط فيه، وميلنا كل لحظة الى اللحن اللغوي».

الرحيل

من الصعب تصور نص سردي أو مقطع شعري لا ترد فيه إشارة صريحة أو ضمنية إلى السفر. وحتى إن لم يرد ذكر لرحلة ما، تظل هناك تلك التي يقوم بها القارئ من عالمه المألوف إلى عالم غريب تُشرع أبوابُه بتزامن مع فتح الكتاب. رحلة القراءة تستدعي تكيفا مع عادات النص وشعائره، وتتطلب بالتالي مجهودا ذهنيا ليس باليسير، فما أكثر ما تخلينا فيها عن السفر وامتنعنا عن الإبحار ! ولهذا يتم في الغالب تفضيل قراءة نص روائي على مجموعة قصصية لأن كل وحدة من وحداتها تتطلب استعدادا متجددا وعناء مستأنفا للاندماج في بيئتها والانصهار في أجوائها.

بالرجوع إلى القصيدة التقليدية، نلاحظ أنها تكاد دوما تصف رحيلا في أبياتها الافتتاحية، ولعل البيت الأول لمعلقة الأعشى أحسن مثال على ذلك :

وَدِّع هُريرَةَ إنّ الرّكبَ مُرتَحِلُ   وهل تُطيقُ وداعا أيّها الرّجُلُ

وحسب تعريف ابن قتيبة في مقدمة **الشعر والشعراء**، فإن القصيدة وصف لسفر يقود الشاعر إلى أمير يقوم بمدحه، وهذا ما يبرر في نظره الأبيات المخصصة للحديث عن المَطِيّة، وأيضا عن المفازات الشاسعة التي يقطعها الشاعر قبل أن يصل إلى الممدوح... عن هذا تولّد فيما بعد نوع أدبي جديد هو المقامة، وبطلها كما هو معلوم شاعر متسوّل يجوب السبُل والطرقات ويتنقل من حاضرة إلى أخرى من أجل كسب عيشه. إنه مُكَدّي فصيح، وبما أنه لا يهاب الخروج عن القانون من حين لآخر، يمكن اعتباره

امتدادا لصعاليك العصور الغابرة.

ولعل أفضل تجسيد لما سبق أن قلناه قصيدة الشَّنفَرى المشهورة ب «لامِية العرب»، وهي بالإجماع من أجمل قصائد العصر الجاهلي التي وصلتنا. ولا داعي من جديد أن نثير التساؤل عما إذا كانت حقا من تلك الفترة أو عما إذا كانت من انتحال خلف الأحمر في القرن الثاني الهجري. فهي تظل رغم كل ذلك فذة فريدة، غير أن كونها ذات رأسين، سيجعل تأويلها يختلف بحسب نسبتها، كما يجعل مظهرها يتغير، فتصير غريبة عن نفسها.

والظاهر أن أولئك الذين يثيرون مسألة إضافة اللامية وإسنادها، يدركون أن موضوعها يدور بالضبط حول النسبة والانتماء والأبوة. وبالفعل، ليست الأصول الأسروية للشنفرى واضحة، ويوجد اختلاف عند أصحاب السِّيَر في هذا الأمر، إلا أننا، إذا اقتصرنا على النص، نتبين أن له ولاءين، وينتمي لأسرتين، واحدة إنسية، وثانية حيوانية. يستهل كلامه بالحديث عن فراق وشيك، ويُعلم ذويه أنه انفصل عنهم وقطع صلاته بهم :

أقيمُوا بني أُمِّي صُدورَ مَطِيِّكُم فإنـي إلـى قـوم سِـواكُـم لأَمْيَـلُ

ينبذهم لأنهم تنكروا له وجحدوه ولم يشدوا بعضده. لقد حان وقت الفصل والارتماء في أحضان أسرة جديدة، أسرة الذئاب والضباع :

هُمُ الأهلُ لا مُـسـتَـودَعُ السِّرِّ ذائِـع لَدَيهِم، ولا الجاني بما جَرَّ يُخذَلُ

اختيار ضروري، ولا مجال للتردد أو التعثر، لا سيما وأن «الليل مُقْمِر». لا يذرف الشنفرى عَبرة ولا يعتريه وهو يشد الرحال شعور بالأسف، وإنما حنَق شديد تجاه قومه الذين لم يُبادروا إلى نصرته. كتب شيُوران أن بيتهوفن أدخل الغضب في الموسيقى، ويبدو لي أن الشنفرى، من جهته، أدخل الغضب في الشعر العربي... في البدء كان الغضب ! ليس في الأدب العربي وحده : لنتذكر غضبة البطل أَخِيلُوس، نقطة انطلاق **الإلياذة**... لا ألمح ورود الغضب في المعلقات العشر، وفي تلك التي أنشأها عمرو بن كلثوم، أصغي بالأحرى إلى نبرة الحماس وهدير الحمِيّة الجاهلية، لا فورة الغيظ. وعلى ما يبدو، لن تُعاود لهجة الغضب ظهورها إلا مع المتنبي...

لهجة مصحوبة عند الشنفرى بسخرية مريرة، لا سيما حين ينعت قومه بعبارة «بني أُمِّي». لماذا يحيل إلى الأم وليس إلى الأب ؟ أحد الشراح، ابن عطاء الله، قدم تعليلا قد يكون من المفيد إيراده : «أضافهم إلى أمه دون أبيه، ليرميهم بالفَضيح، ويُسجّل عليهم بالقَبيح؛ لأن الأم شأنها الحُنوّ والشفقة، وأولادها من شأنهم المحبة والتراحم، وقد خرجوا معه عن حيز التصافي إلى حيز التنافي».

يكتسي رحيل الشنفرى صبغة الفرار، فهو يعرف أنه ملاحَق مطارد، وأن أعداءه يتربصّون به ويجدُّون في طلبه، وأن عليه أن يتوارى ويختفي في البيداء القاحلة ليفلت منهم. وما يسترعي الانتباه أن قصيدته تتألف من مشاهد تومئ إلى فُقدان مُتَنام للصفة الإنسية واكتساب تدريجي لطابع التوحش : صعلوك متوحد، أَشعَث أَغبَر، حافي القدمين، أطمار ممزقة، عوز مطلق... ويبلغ التحول مداه في الأبيات الأخيرة التي تصور الشنفرى في مرتفع من الأرض، يشرف على ما حوله، وغير بعيد عنه، حيوانات تتحرك بدعة واطمئنان، وفي المساء تتجمع بالقرب منه وتستكين إليه، وكأنه واحد منها. هُمُ الأَهلُ...

على العموم، وبغض النظر عن الشنفرى، يبدو الشاعر وكأنه يفارق أرضه المألوفة ويسير على غير هدى. كما أن قدَرَ القصيدة ومصيرها أن تنفصل عن ذويها، ومن العبث محاولة ثنيها عن الضياع والتيه، فما أن تُنظَم حتى تنطلق هائمة على وجهها، ولهذا شبهت فيما مضى بناقة ضالة لا يُعرف أين سيبلغ بها المسار ولا عند من ستحُل...

ليس للشاعر خطاب مشترك مع أهله وذويه. أليس رحيله وفراقه لأسرته وأحبابه، انفصالا في الواقع عن الكلام العادي المألوف ؟ في مركز تفكير عبد القاهر الجرجاني عن الشعر، نجد ما ينعته ب «الغرابة والبعد من العادة». الانفصال عن الأرض المألوفة ومغادرة تربة النشأة، اختيار حتمي يؤسس لشعر أصيل يُحدِث في النفس إحساسا لا عهد لها به؛ يخلُق «حالة غريبة»، كما يقول الجرجاني في مقطع مفاجئ من **أسرار البلاغة**، حيث يربط بين الافتتان بالأشعار من جهة، وبين إغواء الأصنام والتصاوير من جهة أخرى.

الجاحظ الأخير

«السَّراب يُقَرِّب مِنك البَعيد ويُبعِدُ مِنك القَريب»

التوحيدي

لم يصلنا من كتابات أبي الفضل بن العميد (توفي سنة 360) إلا النزر اليسير، شذرات متفرقة لا تساعد كثيرا على ضبط صورته والولوج إلى عالمه. إلا أن ما هو أكيد أن معاصريه كانوا معجبين به، إلى درجة أنهم قالوا: «بُدِئت الكتابة بعبد الحميد، وخُتِمت بابن العميد». الكتابة المقصودة هنا تتعلق على الأرجح بالرسائل الديوانية وبالرسائل الإخوانية. إذا كان عبد الحميد، الملقب بالكاتب، ينعم بفضل السبق والتدشين، فإن ابن العميد يحظى، على الرغم من تأخره في الزمن، بصفة خاتم الكُتّاب. وصلت الكتابة معه إلى مرحلتها النهائية وبلغت درجة الكمال بحيث لن يتسنى لمن يأتي بعده بلوغُ شأوه.

كل مؤلف يصفي حسابه مع مُجايِليه ومع من سبقوه، وقد يعترف بما في عنقه من دَين وقد ينكره. وفي هذا الصدد قال ابن العميد عن الجاحظ : «إن الناس عِـيال عليه في البلاغة والفصاحة واللسن والعارِضة».

صار الجاحظ مرجعا لا مناص منه ونموذجا يسعى المؤلفون أن يكونوا صورة له ونسخة منه. الأدباء مدينون له، وإن جحدوا أُبُوته وتمردوا عليه، ومن بينهم بديع الزمان الهمذاني الذي أطلق قولته المشهورة : «لِكُلّ زمان

جاحظ»، مع أنه كان، وبالمعنى الحرفي للعبارة، يعيش على فتات مائدته. ألم يهد إياه الجاحظ موضوعَ الدعوة إلى الطعام وما يتخللها من حديث، ألم يهد إياه المائدة وإلى حد ما جنس المقامة ؟ من الثابت أن المأدبة كفن أدبي بدأت مع **كتاب البخلاء**، واستثمرت لاحقا عند الهمذاني الذي نتذكر جميعا مقامته المضيريه، فلا نفاجأ بكون إحدى مقاماته الموسومة بالجاحظية تصف أيضا وليمة. كما ليس من الصدفة أن يحيل الحريري إلى **البيان والتبيين** في مستهل مقاماته.

ماذا تعلم الناس من الجاحظ ؟ يجيب ابن العميد بصفة مبهمة شيئا ما : «إن كتب الجاحظ تُعلِّم العقل أولا والأدب ثانيا». قد يتضمن هذا الحكم نوعا من التحفظ، قد يكون معناه أن الجاحظ، بقربه الحميم من العقل، لا يؤدي إلا دورا ثانويا في تعليم الأدب. لكن ابن العميد ربما قصد شيئا آخر، ربما قصد أن الجاحظ، بتعليمه للعقل، هو بالتالي ونتيجة لذلك، أستاذ الأدب. تعليم فن الكتابة تابع حتما لتعليم فن التفكير ومرتبط به عضويا وبالضرورة.

***

لُقِّب الفارابي بالمعلم الثاني، نسبة إلى أرسطو، المعلم الأول. أما ابن العميد فسُمي الجاحظ الثاني، كما دُعِي الجاحظ الأخير. باقتفائه أثر الجاحظ ونسجه على منواله، صار بمثابة شبح ونظير له، إنه **العائد**، أو لنقل إنه حل مكان الغائب وتبوأ منصبه[1]. حل في المرتبة الثانية وأحرز على مكانة خاصة يُغبط عليها لأنها، وإن لم تكن الأولى، فهي النهائية. إنه الجاحظ الثاني، الأخير، ولن يكون هناك ثالث، لم نسمع أبدا بمعلم ثالث، تُقفَل القائمة مع الثاني.

إلا أن ما لم يكن في الحسبان أن ابن العميد، وهو الثاني، قد صار الأول... أجل، هذا على الأقل ما يتبادر إلى الذهن ونحن نقرأ في **الإمتاع والمؤانسة** ما كتب عنه أبو حيان التوحيدي الذي كان يكرهه أيّما كراهية.

1. جاء في **الصداقة والصديق** للتوحيدي : «قيل لأرسطاليس الحكيم معلم الإسكندر : من الصديق ؟ قال : إنسان هو أنت إلا أنه بالشخص غيرك».

وحتى لا يُتهم بالتحامل عليه وبأنه يشذ عن الكل، فإنه لا يتحدث عنه مباشرة وإنما يُسند قوله إلى ما صرح به غيره، إلى ما سمعه من شخص يذكر بدوره ما سمعه من آخر، ولا يخفى أن التوحيدي بابتعاده هنا عن نفسه يقترب منها أكثر : «فأما ابن العميد فإني سمعت ابنَ الجَمل يقول : سمعت ابن ثوابة يقول : أول من أفسد الكلام أبو الفضل [ابن العميد]، لأنه تخيَّل مذهب الجاحظ وظن أنه إن تَبِعه لَحِقه، وإن تلاه أدركه، فوقع بعيدا من الجاحظ، قريبا من نفسه».

كان الكلام سليما معافى، فجاء ابن العميد فأفسده، ثم استشرى الفساد وعم. سلسلة من المفسدين، يحتل فيها ابن العميد المرتبة الأولى. ها هو قد صار الأول بعد أن كان الثاني، بعد أن كان الأخير. وضعه والحالة هذه مزدوج، إنه الأخير والأول، وهذا يذكرنا، وإن في سياق آخر، بالشاعر بشار بن برد الذي اعتُبر آخر القدماء وأول المحدثين. صار ابن العميد ضمن الأوائل (أول من...)، فاكتسب وضعا تاريخيا وأسطوريا في آن. لقد ارتكب الخطيئة الأولى، إنه المفسد البدئي، المضل الافتتاحي، وهذا يعلي من شأنه ويمنحه مكانة لا تنكر.

ما تجدر الإشارة إليه أنه لم يقصد الانحراف عن السّنّة الأدبية التي نشأ في كنفها، لم يقصد الإساءة إلى الكلام، كان يرغب في نهج الأسلوب الصحيح، أسلوب الجاحظ، النبع الصافي الخالص، ومع ذلك أفسده. المفارقة أن ما جر الكارثة على الكلام هو تأثر ابن العميد بالجاحظ وتتلمذه عليه ووفاءه له والسعي إلى تقليده. غاب عنه، حسب التوحيدي، أن تقليد الجاحظ أمر مستحيل، أن الجاحظ فذ فريد تتعذر مضاهاته. خطيئة ابن العميد أنه حاول الابتعاد عن نفسه والتمثل بالجاحظ. إن المبادرة التي كان من المفروض أن تُبعده عن ذاته هي التي على العكس قربته منها. جرى وراء الجاحظ، حاول جاهدا إدراكه واللحاق به، فلم يفلح، فوقع بعيدا منه قريبا من نفسه. وهنا يورد التوحيدي تفسيرا لهذا الفشل :

«ألا يعلم أبو الفضل أن مذهب الجاحظ مُدَبَّر بأشياء لا تلتقي عند كل

إنسان ولا تجتمع في صدر كل أحد : بالطبع والمنشأ والعلم والأصول والعادة والعمر والفراغ والعشق والمنافسة والبلوغ ؛ وهذه مَفاتحُ قَلّما يملِكُها واحد، وسواها مَغالقُ قلَّما ينفك منها واحد».

«المفاتح» الثمانية التي تميز الجاحظ لا تتيسر إلا في النادر («قَلَّما يملكها واحد»). لا شك أنها توجد متفرقة عند هذا أو ذاك، ولكن امتلاكها مجتمعة مستحيل أو شبه مستحيل. وعلى افتراض أن تجتمع عند واحد، فإنه سيكون بديلا للجاحظ، سيكون عديم الجدوى ولا طائل تحته. إذا راعينا الدقة، وحده الجاحظ يستطيع تقليد الجاحظ. مشروع ابن العميد كان محكوما عليه مسبقا بالفشل : أن تهرب من نفسك، أن تنفصل عنها، مسعى يؤدي إلى باب مسدود.

وليس هذا كل ما في الأمر : لا نقرأ عند التوحيدي أن ابن العميد كان هو هو نفسَه، وإنما قريبا من نفسه. مكانه بين بين : بتقليده ابتعد حقا عن الجاحظ، لكنه ابتعد أيضا عن نفسه، وإن قليلا جدا. وهكذا لم يعد كلية لا نفسه، ولا الجاحظ ؛ لا هو بعينه، ولا الآخر، لا الأول ولا الثاني. انتقاله إلى البعيد، إلى ما هو غريب عنه، أعاده إلى نقطة انطلاقه، إلى ذاته. إلى ذاته ؟ ليس بالضبط : ابن العميد هو بالكاد نفسه. ثم ما ذا يعني أن تكون نفسك ؟ إذا دققنا في كلام التوحيدي، نشعر أن لا أحد هو نفسه حقا. هل كان الجاحظ هو نفسه ؟ هل كان الجاحظ جاحظا ؟

قريبا من نفسه... قد تكون هذه الصفة علامة خصوصية وجدة وابتكار. ألا يلزم أن يكون المؤلف قريبا من نفسه، أليس بهذه الصفة يتميز ويغدو فريدا لا يُعَوّض ؟ لا أتصور أن التوحيدي يخالف هذا الرأي، لكنه لا يرى أن ابن العميد قد برع وتميز، وإلا لعكس ربما نظام الكلمات في حكمه : عوض «بعيدا من الجاحظ، قريبا من نفسه»، لكان قال : قريبا من نفسه، بعيدا من الجاحظ. في هذه الحالة لربما يكون التأكيد على أهمية القرب، وتبعا لذلك قد يكون فيها حكم إيجابي على ابن العميد. لكن حتى هذا لا يستقيم، لأن السقوط كان مآله :

«ولقد تَشَبّه بالجاحظ فافتضح في مكاتبته لإخوانه [...] وكان مع هذا أشدَّ الناس ادِّعاء لكل غريبة، وأبعد الناس من كل قريبة ؛ وهو نَزر المعاني، شديد الكَلَف باللفظ».

هل فشل ابن العميد لأنه قلد الجاحظ بالذات ؟ هل أخطأ لأنه قلد بالضبط هذا المؤلف ؟ وهل كان بوسعه أن لا يقلده بينما الناس كلهم عيال عليه ؟ ولو لم يقلده، من يا ترى كان ينبغي له أن يقلد ؟ هل كان يجب أن لا يقلد بالمرة ؟ هل هذا ممكن ؟ وإضافة إلى ذلك، ألا تنطبق المفاتح الثمانية التي تعرف بالجاحظ على كل مؤلف ؟ وإن صح أن الجاحظ لا يقلَّد، ألا يشمل هذا الحد الجميع ؟

ربما كان خطأ ابن العميد أنه لم يكن مقلدا بما فيه الكفاية، فلم ينفصل عن نفسه بالقدر الكافي. لا جرم أن اللحاق بالجاحظ لا يتيسر، ومع ذلك ينبغي الاقتراب منه أكثر فأكثر، فالفضل في القرب الكامل. بقدر ما يكون التماهي مع الجاحظ تاما، بقدر ما تتحقق الفرادة والجِدة. يرى التوحيدي أن الابتكار يحصل بالاقتراب الشديد من النموذج وبالابتعاد الأقصى من النفس. وفي هذا المضمار لنذكر بما كتب نُورْثْرُوب فرَاي : «الفرق الحقيقي بين الشاعر المبتكِر والشاعر المقلِّد يكمن بكل بساطة في أن الأول يقلد بصفة أعمق». يبزغ الابتكار، ويا للعجب، بالتقليد المطلق والتطابق الكامل.

***

ألم يكن التوحيدي، وهو يتحدث عن ابن العميد، يفكر بصفة عامة في معاصريه، في كل أولئك الذين سعوا إلى الاقتداء بالجاحظ فأفسدوا الكلام ؟ وإذا كان الكلام قد فسد، فمن المتوقع، من الراجح، من المؤمل أن كاتبا سيُصلحه في يوم من الأيام. ومن يا ترى سيكون هذا الكاتب المحظوظ ؟ ألم يكن التوحيدي، وهو يذكر ابن العميد، يفكر في نفسه وفي تجربته الشخصية ؟ ألم يكن يعتبر نفسه المصلحَ المنتظر للكلام ؟ ألم يجتمع عنده العقل بالأدب ؟ ألم يقولوا عنه إنه أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء ؟ ألم يوفِّق بين الاقتراب والابتعاد ؟ ألم يتخلص من

الجاحظ رازحا تحت ثقله ؟ وفي نهاية الأمر، ألم يكن، بقربه من الجاحظ، قريبا من نفسه ؟

يفيدنا ياقوت في **معجم الأدباء** أن التوحيدي ألف كتابا عنوانه **تقريظ الجاحظ**. لم يصلنا، وقد يكون من بين المصنفات التي أحرقها في نهاية حياته. إن صح هذا يكون قد حطم الجاحظ وأتلفه بعد أن قام بامتداحه والإشادة به.

جِرابُ بعضِ المغاربة

هل ألف الحريري مقاماته ؟ سؤال يبدو ولا شك غـريبا، ومبنيا على مغالطة أو على تناقض، إذ كيف نشكـك في صحة نسبة المقامات إلى الحـريري، وفي الوقت ذاته نقـول «مقاماته» ؟ لكـنه لا يخلو من تبرير، والتناقـض المتعمَّد في صياغته يتضمن أكثر من معنى، وقد يفتح آفاقـا رحبة للتفكـيـر والنقاش.

لسنا في الواقع أمام سؤال جديد، فلقد أثاره القدماء، كما أنه قض مضجع الحريري وآلمه في مناسبة معينة، وإن قراءة متأنية لمقاماته تظهر أنه لا ينفك يطرحه، وبشيء من المبالغة يمكن أن نقول إنه يطرحه في كل صفحة من كتابه. صورة «المؤلِّف»، بمختلف أشكالها وأنواعها، حاضرة عنده باستمرار وبصفة ملفتة للنظر، ونادرا ما نجد عند غيره من الأدباء العرب ما نجد عنده من عناية قصوى بما يكتب وخوف شبه مَرَضي من أن يرتاب أحد ويظن أنه أخذ عـن غيـره، أو أنه عالة على من تقدَّمه، فنراه يحرص أشد الحرص على إبراز علاقته الحميمة بما يؤلف، مؤكدا تميز إنتاجه، ومشددا من باب أولى على أن مقاماته من إبداعه. فما هي الدوافع يا ترى وراء سلوكه هذا ؟

***

كان بديع الزمان الهمذاني مشهورا ببداهته وقدرته على الارتجال، فمقاماته بل مجمل إنشاءاته، على ما ذكر الثعالبي في يتيمة الدهر، «يَفرَغ منها

في الوقت والساعة». أما الحريري فإنه لم يكن، حسب ابن الخشاب، «مدفوعا عن فِطنَة ثاقِبة وغريزة في التَّلفيق مُطاوِعة مجاوِبة». ولعله سعى إلى استدرك هذا النقص حين جعل من بطله أبي زيد السروجي شبيها للهمذاني في سرعة الخاطر وإرسال الكلام نظما ونثرا من غير تهيئة.

ظهر بصفة جلية وَهَن الحريري وعجزه عن الارتجال خلال حادثة غامضة يتعين التذكير بها، فلقد شكك البغداديون في نسبة المقامات إليه واتهموه بأنه ادعاها لنفسه تدليسا واحتيالا. نجد وصفا لهذه الواقعة الغريبة في **معجم الأدباء** لياقوت الحَمَوي، حيث نقرأ أن الحريري أنشأ أربعين مقامة، فلما عرضها على البغداديين، «اتهمه من يحسُده بأن قال: ليست هذه من عمله لأنها لا تُناسِبُ فضائلَه ولا تُشاكِلُ ألفاظَه. وقالوا: هذه من صناعة رجل كان استضاف به ومات عنده فادّعاها لنفسه. وقال آخرون: بل العرب أخذت بعض القوافل وكان مما أُخذ جِرَابُ بعض المغاربة، وباعه العرب بالبصرة، فاشتراه ابن الحريري وادّعاه، فإن كان صادقا في أنها من عمله فليصنع مقامة أخرى. فقال: نعم، سأصنع. وجلس في منزله ببغداد أربعين يوما فلم يتهيأ له تركيب كلمتين والجمع بين لفظتين، وسوَّد كثيرا من الكاغد فلم يصنع شيئا، فعاد إلى البصرة [...]، فما غاب عنهم إلا مديدة حتى عمل عشر مقامات وأضافها إلى تلك وأصعد بها إلى بغداد، فحينئذ بان فضلُه، وعلموا أنها من عمله».

كتب الحريري وهو في البصرة أربعين مقامة، وفي بغداد اعتزل في منزله أربعين يوما دون أن يستطيع عمل الواحدة والأربعين... إلا أنه حال عودته إلى البصرة أنشأ عشرة مقامة، ولو لم يفعل لتأكد البغداديون من بهتانه وبطلان ادعائه. الحاصل أنهم علموا حينئذ صدقه ونزاهته. لكن ما يقلق في الحكاية أنها تبدو ناقصة إذ لا يرد فيها وصف موقف الحساد وتصرفهم عندما أضاف الحريري عشر مقامات إلى الأربعين. الظاهر أنهم اقتنعوا بعمله وعادوا إلى صوابهم وانضموا إلى جوقة المعجبين به، لكن ليس من السهل الإقرار بأنهم تحولوا إلى مصفقين، بل المتوقع على العكس من ذلك أن يزداد

حسدهم ويتعاظم كرههم، ولن تعوزهم الافتراضات المغرضة والافتراءات الخبيثة من أجل دعم إنكارهم وإسناد زعمهم، كأن يقولوا على سبيل المثال إن الحريري وجد في الجراب خمسين مقامة.

استهل ياقوت روايته للقصة بعبارة : «وحدثني من أثق به». لا يَرتاب في أمانة من روى عنه، وبالتالي فالقصة بالنسبة إليه صحيحة لا يتسرب إليها شك. وهنا نتساءل : ما دامت الرواية صادقة، والراوي ثقة، لماذا لم يَذكر اسمَه وسنده ؟ إغفال الاسم يثير الظنون ويترك القارئ في حيرة من أمره، على الرغم من إعلان ياقوت عن الثقة التي يضعها في الراوي. كل ما نعلم أن مصدر الخبر هم الحُساد، ومجرد ذكر هذا النعت يوحي بأن ناقل الخبر لا يتفق معهم ولا يَركن إلى ادعاءاتهم لأن الهوى يعميهم ويضللهم، والظاهر أنهم أدباء، وقديما قيل إن القاصَّ لا يحب القاص.

ومع ذلك لا بد من التوقف عند قرينة اعتمدوا عليها، وهي أن الأربعين مقامة التي عرضها الحريري «لا تناسب فضائله ولا تشاكل ألفاظه». لا ندري بالضبط القصد من هذا الكلام، وإن كان جديرا بالتأمل، فمما لا ريب فيه أنهم اطلعوا على ما أنتج الحريري فيما قبل، رسائل وأشعارا أوردها ياقوت أو أورد بعضها في معجمه، وبالمقارنة بدت لهم صياغة المقامات مختلفة، تتسم بنبرة لم تُعهد من الحريري، فاستبعدوا أن تكون من تأليفه واعتقدوا أنها من تأليف شخص آخر، وفي نهاية الأمر نسبوها إلى «بعض المغاربة».

في تصورات قديمة يوصف المغرب كبلد السحر والطلاسم، ومقصد المنقبين عن الكنوز - هذا على الأقل ما ترسمه **ألف ليلة وليلة**. ما ينبغي الالتفات إليه أننا لا نجد في ما كتب الهمذاني إشارة إلى المغرب، لكن المفاجأة أن للحريري مقامة موسومة ب «المغربية»، بيد أننا لا نعثر فيها على وصف ولو سريع لهذا الجزء من البسيطة، لا يتعدى الأمر جملة عابرة في البداية : «شَهِدتُ صلاة المَغرب في بعض مساجد المَغرب».

خلاصة القول إن الحريري، وفقا لرواية «الحساد»، اختلس المقامات وانتحلها، مكررا ما فعله «العرب» الذين هاجموا القافلة وسطوا على «الجِراب»

ثم باعوه في سوق البصرة. اشتراه الحريري ونسب المخطوط الموجود فيه إلى نفسه... نعلم أن المخطوط الذي يتم العثور عليه بالصدفة، موضوع يرد كثيرا في النصوص السردية، وفي هذه الحالة ينسب المؤلِّف المخطوط المزعوم إلى شخص سواه، كما فعل ثيرفانتيس في رواية **ضون كيخوطي**، بينما فعل الحريري العكس تماما فنسب مخطوطا أنشأه غيره إلى نفسه.

ما هو ثابت أن الأمور عادت فيما بعد إلى نصابها وامحت الشائعة وقضي الأمر الذي استفتي فيه البغداديون. نتذكر في هذا المضمار ما قال الصاحب بن عباد عندما اطلع على **العقد الفريد** لابن عبد ربه : هذه بضاعتنا رُدَّت إلينا، مُحيلا كما هو معلوم إلى قصة يوسف وما عاناه من حسد إخوته.

* * *

لإبراز مفهوم المؤلف، ربما من المفيد أن نعرج لحظة على **ألف ليلة وليلة**. نلاحظ أن شهرزاد مرتبطة بمكان معين، قصر شهريار، لا تحيد عنه ولا تفارقه، كما نلاحظ أنها تروي حكاياتها استنادا إلى الماضي، إلى ما بلغها، إلى قراءاتها، فهي حمَّالة حكايات، رازحة تحت ثقلها. لا ننسى أن لها أبا، مع كل ما يحمله الأب من معان، وعلى الأخص أنه سابق متقدم. لا تدَّعي أنها تخترع أو تنشئ ما تقوم بروايته، ولا يدعي ذلك غيرها من الرواة في الكتاب. لا يدعون ما يروونه، لسبب بسيط هو أنهم لا يكذبون، ولا يعن للمستمع أو القارئ الشك لحظة في أمانتهم وصدقهم.

الاستثناء الوحيد هو كافور، العبد الصغير الذي يخترع كل سنة كِذبة، فيثير الفتنة ويحدث البلبلة بما يختلق من أباطيل وترهات. كافور هذا لا يروي عن أحد، لا يحمل أثقالا، لا يرزح تحت ركام من الحكايات حفظها عن المتقدمين. إنه كائن فطري، غريزي، لا سند له ولا دعامة، لا ينتمي بصفة حميمة إلى أسرة أو طائفة، ولا يمكن اعتبار سيده أبا له بالمعنى الكامل. ليس له مسكن قار، بل ليس حتى مالك نفسه، لهذا ينتقل من سيد إلى سيد ولا يستقر به الحال في مكان. حين يفتضح أمره لا يستطيع طبعا الإقامة في ادعائه، وكيف يتمسك بالكذب والواقع يخالف زعمه وادعاءه ؟

لنتذكر ما اختلق من كِذبة : أعلن لسيده أن بيته انهار وأن زوجته وأطفاله هلكوا. بعد مدة وجيزة رأى سيدُه بأم عينه أن لا شيء من ذلك حدث وأن منزله قائم وذويه لم يصبهم مكروه. افتضح كافور أمام باب الدار... وبهذه المناسبة لا بأس من استحضار المثل المغربي الذي يقول (مشيرا على ما يظهر إلى سارق) : «نوصل الكَذَّاب لباب الدار». الباب يفصل بين الصدق والكذب، بين الحق والباطل، وليس بمقدور أحد الاستمرار في العناد والصلافة حين يكون أمامه («أمام باب القانون»، بتعبير كافكا). فكأن الكذاب يبتعد عن نفسه حين يغادر منزله، ويسترجعها حال العودة إليه.

يرِد باب الدار أيضا في المقامات المبنية كما نعلم على لعبة القناع وعلى التفرقة بين الظاهر والباطن. أبو زيد السروجي، بطل مقامات الحريري، يكذب لا مرة كل سنة مثل كافور، بل تقريبا في كل وقت وحين، في كل مقامة، فيخدع الناس ويخلق البلبلة ببهتانه وإفكه. كما أنه هائم على وجهه لا ينفك عن التنقل من مكان إلى آخر. وفي هذا يشبه سلفه أبا الفتح الإسكندري، بطل مقامات الهمذاني، الذي ما يفتأ يشد الرحال. لكن أبا زيد السروجي يختلف عنه (وعن كافور) لأنه يتوقف عن الترحال في نهاية الكتاب الذي يصف أحواله، يعرف الاستقرار أخيرا ولا يبرح مسجده وبيته. عاد في المقامة الخمسين، أي الأخيرة، إلى مدينته سَرُوج التي كان غادرها إثر سقوطها في أيدي الروم، فأقلع حينئذ عن الكذب والتزم الصدق. أما أبو الفتح الإسكندري فلا ينتهي إلى قرار، لا يعود إلى مسقط رأسه، بل ليس له مسقط رأس، رغم نعته بالإسكندري، فلا أصل له معروفا ولا سلالة، لا غاية لتطوافه ولا مبتغى يصل إليه. إنه الابن الضال الأبدي، بينما تسكع أبي زيد أمر مؤقت. لست أدري أيَّ المؤلَّفين سنفضل : من جهة بداية معلومة ونهاية ثابتة، ومن جهة استحالة البداية والنهاية ؛ من جهة كتاب منظم مرتب يشتمل على افتتاحية وخاتمة، ومن جهة كتاب مضطرب لا نظام فيه ومفتوح إلى ما لا نهاية.

اللافت للانتباه أن أبا زيد السروجي لا يكذب عندما يكون في بيته ؛ ما

أن يعبر باب الدار ليدخل حتى يصير صادقا. فعلى سبيل المثال شاع مرة نبأ مرض ألمَّ به. أهـو حقا مريض أم أنه يتمارض لحاجة في نفسه ؟ سؤال يطرحه القارئ الذي تعـوَّد على أكاذيبه بعد قراءة مقامتين أو ثلاث... يقوم معارف أبي زيد بعيادته فلا يُخيِّب ظنَّهم ولا يغشهم كما يفعـل عادة، ليس مرضه مصطنعا لأنه لا يكذب إلا حين يكون خارج منزله. الصدق في الداخل والكذب في الخارج[2].

يوجد مع ذلك فارق أساس بين بطل المقامات وبين كافور. هذا الأخير حريص على الكذب مرة في السنة، وعلى الرغم من تبجـحه بما يصدر عنه من أكاذيب، إلا أنه لا يتعمدها، وإنما تصدر عنه بالأحرى بصفة غريزية لا تقاوم. ثم إنه لا يهدف إلى مصلحة من ورائها، ولا يتوقع أن يتم إطراءه والإعجاب بأكاذيبه، فلا ينتظره إلا العقاب الشديد، بينما يتعمد أبو زيد الكذب ويروم من ورائه إثارة الاندهاش وانتزاع الاعتراف بعلو شأوه وسمو شأنه في الأدب. كيف يخدع الناس ؟ يروي لهم حكاية لا سند لها في الواقع، لكنهم يصدقونه فيجدها فرصة لابتزازهـم. ولا يكتفي بهذا، بل يحرص على أن يعلم ضحاياه بمكره، بقدرته على الإيهام بما ليس بموجود، وابتكار ما ليس بكائن، أي بإتقانه لفـن الحكي وبمهارته كـراو. لنقل إن الفرق بين كافور وأبي زيد أن الأول لا يمت بصلة إلى الأدب، بينما الثاني غارق فيه.

***

ليس في **ألف ليلة وليلة** أدباء يمارسون التأليف والكتابة. يرد ذكـر بعض الشعراء، ولكن الأمر يتعلـق بشعراء عاشوا فعلا وليسوا من نسج الخيال كما

---

2. لا يمكنك أن تكذب وأنت في بيتك، حين تكـون مع نفسك، بينك وبينها، تناجيها وتناجيك. تكون عندئذ آمنا مطمئنا، في منجى من الخطر ومن المفاجأة. تردّد القصص والحكايات أن المرء يصاب بالتذبذب ويتعرض لأنواع شتى من الكذب والاحتيال حين يكون خارج بيته، كما يصادف الهول والقلق حين يبتعد عن بلاده. لا ينطبق هذا على الرواية الحديثة، لنقل على قسم منها حيث يبرز المجهول في المألوف والغرابة في الألفة، فلا يكون الشخص في مأمن حتى في بيته وعُقـر داره. هـذا ما نلاحظه على الخصوص عند كـافكـا : الخطر والمجازفة في منزلك، بل في فراشك. تستيقظ ذات صباح فترى أنك تحولت إلى بنت وَرْدان، إلى حشرة حقيـرة، كما في قصة **المسخ**، أو ترى جنب فراشك في الصباح الباكر رجلين لا تعرفهما قدما للتحقيق معك في أمر لا تدري أنت ولا هما أيضا كنهه، كما في رواية **المحاكـمة**، تفتح عينيك فتراهما جالسين يأكـلان فطورك بدون حـرج وبلا مبالاة.

في المقامات. ثمة حقا في الليالي شخصية قد تسترعي الانتباه في هذا المضمار، أقصد تَوَدُّدا الجارية التي تقوم بمناظرة العلماء في شتى العلوم والمعارف فتهزمهم وتتفوق عليهم وترغمهم على الاعتراف بتقدمها ورفعتها. لكن توددا عالمة وليست بحصر المعنى «أديبة»، حفظت عددا هائلا من المعارف وتتصرف فيها بلياقة عالية، بيد أنها لا تقرض الشعر ولا تتعاطى النثر المسجوع وفن الكتابة، ولا تسعى أن تكون أو تبدو أديبة، إنه أمر خارج نطاق الحكاية ولا يرد فيها بتاتا.

ابتدأ تصوير الأديب ووصف عملية التأليف في المقامات ! لأول مرة في الأدب العربي يكون بطل القصة أديبا. تحكي المقامات الحياة المتقلبة والقلقة لأديب فذ، لبطل يتميز، ضمن صفات أخرى، بكونه بليغا مفوَّها. حدث هذا في بداية الأمر مع أبي الفتح الإسكندري، «رجل الفصاحة يدعوها فتُجيبه، والبلاغة يأمرها فتُطيعه». أبو الفتح شحاذ، تسكعي تشردي، وإذا لم نتحرَّ الدقة، «پِكاريسكي»، وهو في الوقت ذاته شاعر أديب. هذه الصفة الأدبية تتضخم وتتفاقم في مقامات الحريري : أبو زيد السروجي ليس فقط خطيبا حاذقا وشاعرا مفلقا، وإنما أيضا كاتب منشئ، وهذا وجه اختلافه مع أبي الفتح الإسكندري الذي يتحدث ولكنه لا يكتب، يلقي خطبا وينشد أشعارا، ولكنه لا ينشئ رسائل ولا يبالي كثيرا بالتفنن في الألعاب البلاغية. وبالمقابل يجمع أبو زيد بين فن القول وفن الكتابة، يعظ أفواج الناس في المساجد والمقابر وعلى قارعة الطريق، وفي أندية المتأدبين ومجالسهم وأسمارهم يتعاطى أشكال الكتابة جميعها ويبرع في مختلف فنونها وأنواعها. فمهاراته تتضمن الرسالة التي إحدى كلماتها مُعجمَة والأخرى مُهمَلة، وتتضمن العبارات التي تُقرَأ طَردا ورَدّا، وتتضمن الرسالة التي تقرأ من أولها بوجه ومن آخرها بوجه آخر، والرسالة التي حروفها أحدُها منقوط والآخر بغير نقط... وكثيرا ما تُدوَّن خطاباته وأشعاره وحكاياته، إما بطلب منه : «استَمْلُوا منّي وانقُلوا عنّي»، أو بطلب ممن يصغون إليه : «فاستملينا منه أبياتَه الغُر ؟». أما أبو الفتح الإسكندري، فلا تُدون أقواله ! والملاحظ أن

أبا زيد السروجي، على الرغم من كونه «كاتبا»، إلا أنه لم يؤلف كتابا ولم يفكر في ذلك أبدا. يخُطّ نصوصا، يملي رسائل، بيد أنه لا يفكر في جمع إنتاجه، أو لنقل بسرعة إنه يتكل في ذلك على الحارث بن همام، راويته ومستودع أخباره.

ما يشد الانتباه عند الهمذاني أن أبا الفتح ليس له منافس أو مسابق، فحين يخاطب المتأدبين لا يزاحمونه ويضاربونه في ميدان الفصاحة والبلاغة، ولا يرتاب أحد في موهبته وقريحته، أو يشكك في أمانته كمنشئ. أما عند الحريري فإن موضوع السرقة، الأدبية منها وغير الأدبية، كثيرا ما يثار. وهكذا نقرأ في إحدى المقامات أن أبا زيد «انْبَرى يُنشِد في الحال، من غيرِ انتِحال»، أي أنه لم ينسب شعر الغير لنفسه، ونقرأ في أخرى أنه ادعى على ابنه أنه سرق شعره... الغالب عند الحريري المنافسة بين الأدباء والبلغاء، بل العداوة المستحكمة، فيتسم القول حينئذ بالصراع والمبارزة، تدل على ذلك لغة الحرب السائدة كلما جرى الحديث عن الإنشاء والصياغة الأدبية، فيتبادل البلغاء استفزازات نارية خلال مناظراتهم، كما في روايات الفروسية أثناء القتال. فهناك «فرسان اليَراعَة وأرباب البراعة»، وهناك بين الأدباء «من يُبْلَى في الهَيْجاء»، أي يقاتل في الحروب، وهناك من يكون «من نَظَّارَة الحرب».

لا يتوقف أبو زيد السروجي عن مجابهة الأدباء، يواجههم دوما ويجهد نفسه لانتزاع استحسانهم وإقرارهم بفضله. المشهد النمطي للصراع يحدث عادة كما يلي : يخوض جمع من الأدباء في مسائل بلاغية، فيبرز أبو زيد، في مظهر مُزرٍ وحالة رديئة، فيزدرونه ولا يلتفتون إليه. يشمخ بأنفه ويتحداهم فيقومون بامتحانه، فيبهرهم ببيانه وفصاحته، وفي الختام لا يجدون مناصا من الاعتراف بقيمته والجهر بالإعجاب به. وهنا لا يسعنا إلا أن نتذكر صراع الحريري مع البغداديين، صراعا يوازي مشاكسة أبي زيد السروجي مع الأدباء في مجالسهم : في الحالتين كلتيهما يحدث اصطدام بين فرد أجنبي وجماعة معاكسة، وينتهي بالنصر للشخص الغريب.

ما القول ختاما في مسألة الإغارة والسطو المرتبطين كما رأينا بمقامات

الحريري. لن نعلم أبدا شيئا مؤكدا عن القافلة المزعومة التي «أخذها العرب»، ولن نعلم شيئا عن الرجل الغريب الذي كان في ضيافة الحريري وتوفي عنده، والذي قيل إن المقامات من صناعته. كل ما نستطيع قوله إن هذا الرجل يذكِّر ببديع الزمان الهمذاني الذي أضافه الحريري وسطا على مقاماته بمجرد قيامه بمعارضتها. حدث هذا مجازا وحقيقة، ولهذا كتب الشَّرِيشي، الشارح المشهور، «أنه مُذ ظَهَرت مقامات الحريري لم تُستعمَل مقاماتُ البديع». أجمع القدماء على تفضيل الحريري ودام الأمر زهاء سبعة قرون، ثم فجأة حصل ذات يوم تحول لم يكن في الحسبان : ألف المُوَيْلِحي في بداية القرن العشرين كتابا اعتبره البعض أول رواية عربية حديثة، عنْوَنَه بـ **حديث عيسى بن هشام**، باسم الراوي في مقامات بديع الزمان. وهكذا فإن الهمذاني، الذي سَنَّ فن المقامة وأسّسها، بُعِثَ في إحدى الليالي من مرقده ليسنّ أيضا فن الرواية في العالم العربي.

تناسُـخ

بعد أن حضر وليمة تملى أثناءها بطلعة السيدة أَرْنُو التي شغفته حبا، عاد فريدِريك مُورُو، بطل رواية **التربية العاطفية** لفلوبير، إلى بيته في وقت متأخر من الليل. إثر رجوعه صادف وجهه في المرآة، «فوجد نفسه جميلا، ولمدة دقيقة ظل ينظر إلى صورته». كان قد قرر وهو في طريقه إلى مسكنه أن موهبته وقَدَره أن يكون رساما، وها هو الآن أمام رسمه على صفحة المرآة. لمدة دقيقة نسي المرأة التي يحبها وافتتن بنفسه وغرق في صورته. أليست المرآة، كما قيل، ماء جامدا ؟

العودة إلى البيت، إلى النفس... هل مازلت أنا ؟ قد تسلب المرآة العقل، قد تُضِل وتغوي، ومع ذلك تظل صادقة، ولا سبيل لمجادلتها وإنكار ما تعرضه عليك، فقولها حاسم ونهائي. ألا تجابهك بصورتك ؟ ألا يمثل برهانها أمام ناظريك ؟ تطلب منها كل مرة جوابا عن السؤال المستعصي : من أنا ؟ فيأتي جوابها صحيحا منصفا، لكن في اللحظة والحين، فلا دوام لحكمها. أجمل النساء تعرف ذلك، وإلا لماذا تعيد طرح السؤال ذاته، على غرار زوجة أب بلانْشنِيج في الحكاية المعروفة ؟ أيتها المرآة خبِّريني، ألست الأجمل ؟ لم تجاملها المرآة، فذات يوم صدعت بالحق وأعلمتها أن ربيبتها غدت أجمل منها. لا قرار للصورة في المرآة، معدن المسخ والتناسخ. كل من يقترب من مرآة يشعر بوجل خفي وقلق مكتوم، ذلك أنه مُعرض للموت، حقيقة أو مجازا. أوديب في مفترق الطرق، أوديب وسؤال السفنكس...

في مستهل رواية **صديقي الجميل** لموباسان، يلبي جورج دُورْوا دعوة إلى حفل عشاء عند صديق قديم له، الصحفي فُورِيسْتيي، وبما أنه فقير مدقع فقد اكترى كسوة ملائمة للمناسبة. وحين وصل إلى منزل صديقه حدث شيء طريف : أبصر غير بعيد عنه شخصا غريبا أنيقا، ثم أدرك أنه هو نفسه في مرآة على الحائط. هكذا ابتعد عن ذاته، تقمص شخصية أجنبية وصار إنسانا آخر. وإذا به يتمتم بعبارة غامضة : «ما أجمل هذا الابتكار !» أي ابتكار يا ترى ؟ المرآة، أم شخصه الجديد ؟ يبهر الضيوف برشاقته ولباقته، وعند منتصف الليل يبادر بمغادرة الحفل. لا عجب أن صار فيما بعد يدعى صديقي الجميل، فالتحول الذي نتج عن لباسه الجديد شمل اسمه أيضا. في لعبة المرايا تتعدد الهويات والأسماء، وقد يطل النظير...

يموت صديقه فوريستيي فيقترن بزوجته، وأول ما فعلت هذه المرأة إجباره على تغيير اسمه، من أجل منحه صبغة أرستقراطية : عوض «جورج دُورْوا» صار «جورج دُو رْوا». الانفصام الذي طرأ على اسمه، تجزيئه إلى لفظين (دو روا) عوض لفظ واحد، انفصام في كيانه. لقد تنكر لاسمه، أي لأبيه وأصله، واستعار هوية وأسرة جديدتين. لم ينحصر الأمر في الإسم، إذ بعد زواجه شغل منصب فوريستيي في الجريدة وسكن في بيته وأخذ يستعمل حوائجه وأغراضه، ثم حدث ما لم يكن في حسبانه : صار زملاءه في الجريدة يلقبونه بفوريستيي. تعكر آنذاك صفو جوه، والأسوأ أنه وجد نفسه في صراع مع الميت، نظيره الذي لم يغفر له استحواذه على شخصه وامرأته وممتلكاته، فأخذ طيفه يلازمه ويحاصره ويزعجه أيَّما إزعاج. عادة ما تكتسي الأمور صبغة مأساوية عندما تنشأ عداوة مع النظير، غير أن «صديقي الجميل» سيفلح في عقد صلح مع فوريستيي، وسيسترجع توازنه ويستعيد اسم دو روا. ثم تمر الأيام ويواصل ارتقاءه في السلم الاجتماعي، وفي خاتمة الرواية يتزوج ثانية بابنة أحد كبار الأثرياء بباريس، وتُشرع أمامه - هو الذي كان في بدايته بائسا يائسا - أبواب مستقبل زاهـر.

رواية **صديقي الجميل** تعكس كنص أدبي إحدى الحكايات العجيبة،

حكاية سَندرِيُّون (سندريلا)، ولعل القارئ قد اهتدى إليها من خلال بعض العناصر التي قمت بعرضها. سندريون، الصبية المسكينة والمهانة، الحفل الذي يقيمه الأمير في قصره لاختيار الفتاة التي سيتزوجها، الحذاء السحري (جورج دُو رْوا «به فِتنة القَدَم»)، واللباس البهي الذي توفره إحدى الساحرات لسندريون بضربة عصا، إعجاب الأمير بها، ضياع فردة حذائها بسبب عودتها المتسرعة والمفاجئة إلى البيت حتى تفي بالشرط ولا تتجاوز منتصف الليل، وأخيرا العثور عليها بفضل الحذاء وزواجها بالأمير...

عندما نتحدث عن مسألة النظير يذهب تفكيرنا توا إلى الكاتب الأرجنتيني بورخيس الذي استغلها في العديد من نصوصه، وننسى أن موباسان جعل من النظير موضوعه المفضل والأثير. ما أكثر المرايا والنظائر في قصصه ورواياته !

آداب ومآدب

تُوجد وشائج متينة بين الأدب والمأدبة، وشائج غارقة في القدم، تعود إلى امرئ القيس، إلى أفلاطون، إلى **أوديسا** هوميروس، بل إلى الفاكهة المحرَّمة. أليس النّهم هو الخطيئة الأصلية ؟

بذل أبو العلاء المعري قصارى جهده كي يتجنب هذه الخطيئة، فقد كان «أكله العدس إذا أكل مطبوخا، وحلاوته التّين». ظل خمسا وأربعين سنة لا يأكل اللحم، وبامتناعه هذا كان محل ريبة شديدة... وبالمقابل فإن ابن القارِح، بطل **رسالة الغفران**، لم يكن يرفض ملذات الطعام، فيعنّ له وهو في الفردوس «أن يصنع مأدبة في الجِنان، يجمع فيها من أمكن من شعراء الخَضْرَمَة والإسلام، والذين أصَّلوا كلامَ العرب، وجَعلوه محفوظا في الكتب، وغيرَهم مِمّن يتأنس بقليل الأدب. فيخطر له أن تكون كمآدب الدار العاجِلة». ضيوف ابن القارح مفتونون بالأدب، والطعام الذي يقدمه لهم مُستوحى مما جاء وصفه أو الإشارة إليه على لسان الشعراء. إنه والحالة هذه لا يستسيغ أكْلا ما لم يكن مرفوقا بما قيل عنه، فلا تستقيم المأدبة عنده ولا تكون تامة كاملة، إلا إذا امتزج فيها الطعام بالكلام امتزاج الجسد بالروح.

ثمة نصوص تجعل من المأكل موضوعا لها، بل موضوعها الأساس، فعلى سبيل المثال لا تكاد تخلو صفحة من صفحات كتاب **البخلاء** للجاحظ من إشارة إلى دعوة أو مأدبة، ومن وصف لِلَون من ألوان الطعام، ومن تصوير لنفسية المضيفين ولسلوك الضيوف، ومن رواية لما يدور بين الآكلين من

أحاديث. المأدبة نوع أدبي قائم بذاته ولعل من أهَمّ مأثوراته **دعوة الأطباء** لابن بطلان، و**حكاية أبي القاسم** لأَبِي المُطَهَّـر الأَزْدِي.

وفي القرن التاسع عشر الأوروبي تكاد لا تخلو أية رواية من الروايات من مأدبة، بل من مآدب تقام، حسب الوضع الاجتماعي للأشخاص، في مطاعم فاخرة وصالونات بهيّة، أو في بيوت وأماكن متواضعة. واللافت أن تطور الحَبكة، وتدرجَ البطل من حال إلى حال، يصاحبه دوما وصف لمأدبة كبرى. ما أن يرد ذكر رواية **صديقي الجميل** لِمُوباسان، أو رواية **التربية العاطفية** لفلوبير، أو رواية **الخمّارة** لإميل زُولا، إلا ويتبادر إلى ذهن القارئ ما تتضمنه من دعوات وما يتخلل الولائم من غراميات ودسائس ومؤامرات.

غير أن النص الذي يمتزج فيه الكلام بالطعام إلى حد أن يمتص الأول الثاني، هو بلا منازع مقامة الهمذاني الموسومة ب «المَضِيرية». يُدعَى أبو الفتح الإسكندري لأكل مضيرة، لكن التاجر الذي أضافه، عوض أن يقدمها له، يشرع في وصفها وفي ذكر مكوناتها وطريقة تحضيرها، ويطيل في القول ويُسهِب، وفجأة يدرك أبو الفتح، وهو يتضور جوعا، خاصية من خاصيات الوصف، كونه، فرضيا وبالقوة، لا نهائيا. يجزع أبو الفتح ويخاطب نفسه : «قد بقي الخَبْز وآلاته، والخُبْز وصفاته، والحنطة من أين اشتُريت أصلا، وكيف اكترى لها حملا، وفي أيّ رحى طحَن، وإجَّانة عجَن، وأيّ تنور سجر، وخبّاز استأجر» الخ. في نهاية الأمر لن يأكل أبو الفتح المضيرة، ولقد آلى على نفسه فيما بعد ألاّ يأكلها أبدا، بسبب ما جرّت عليه من معضلات وخطوب... سَنَّ الهمذاني، بمقامته هذه، طريقة فريدة في افتتاحيات الحكايات : تعليل السرد استنادا إلى حديث عن طعام مشؤوم. فما أكثر القصص التي تبدأ برفض شخص تناول طعام ما أثناء وليمة، وعندما يلح عليه مؤاكلوه، يشرع في رواية سبب امتناعه !

وهكذا يستعاض عن تناول الطعام بـ «تناول» الكلام، فيغدو الجوع مكوّنا جوهريا للمقامات، وأيضا للروايات التي تصف المحتالين والمتشردين، بدءا بالرواية التسكعية الإسبانية في القرن السادس عشر،

وانتهاء بـ **الخبز الحافي** لمحمد شكري. بل إن الأمر يطال مجال السينما، فمن منا لا يتذكر أفلام شارلي شابلين وبطله المتشرد الذي يجوب الطرقات وكل همّه أن يجد ما يسدّ به رمقه ؟ والجدير بالملاحظة أنّ تقديم الطعام هو طريقته دائما في التقرّب إلى النساء والتحبب إليهن وجذبهن. طعام وغرام، حكاية قديمة قدم عالم الحيوان : عندما يعود الغراب إلى عشه وهو لا يحمل في منقاره صيداً، تستشيط أنثاه غضبا وتمنعه من الدخول وتقفل الباب في وجهه.

وعلى ذكر الأزواج والحيوان، لنتذكر رواية **القِط**، حيث يصوّر الكاتب البلجيكي جُورج سِيمنون زوجين تجمعهما كراهية دفينة، يعيشان معا، لكنهما لا يشتركان في الطعام. لكل واحد منهما طعامه الخاص يضعه في صِوان يحرص على إقفاله بمفتاح، مخافة أن يُسمَّم.

الطعام، شأنه شأن السرد والأدب، يمنح الحياة، لكنه قد يعرّض للموت...

طَسْت وكُرسي

أقرأ في **البيان والتبيين** للجاحظ، في سياق حديثه عن الأسنان الأمامية وعلاقتها بالبلاغة والفصاحة، الفقرة التالية : «قالوا : ولم يتكلم معاوية على منبر جماعة منذ سقَطَت ثَناياه في الطّسْت».

لم يعد قادرا على النطق السليم فقرر تجنب الخطابة والامتناع عن صعود المنبر، حرصا على هيبته وصونا لسمعته من الهزل والسخرية ومحاولات التقليد اللئيم، وما أكثرها في كتاب الجاحظ. شق عليه «سقوط مَقادِم فيه» لأنه علم أنه إن خاطب الجماعة من الناس، فسيثير الضحك لا محالة.

لكن ما جذب انتباهي في هذه الواقعة هو الطّست. ما الداعي إلى ذكر هذا الإناء النحاسي الذي يستعمل لغسل اليدين ؟ ماذا سيتغير لو لم يذكره الجاحظ ؟ لا شيء، وكل شيء. صار الطست، على قلة شأنه وانعدام علاقته ظاهريا بمسألة الفصاحة، في مقدمة الاهتمام بالنسبة للجميع («قالوا»). ولعل هذا ما يسميه رولان بارط «مفعول الواقع» (l'effet de réel) : جزء صغير، تفصيل تافه، عنصر ثانوي، يرد في السرد ضمن أشياء خطيرة وجليلة، فيستحوذ على الاهتمام.

قد يكون مفعول الواقع شيئا نادرا لا يبرز إلا في غفلة من الكلام، وقد يقصد لذاته ويدس في ثنايا الحديث لغرض من الأغراض. فهو فيما نحن بصدده يخلق صورة أو مشهدا يمكن وصفه هكذا : بعد انتهاء غذائه أو عشائه

شرع معاوية في غسل يديه وفمه، وإذا بأسنانه الأمامية، ويا للهول، تسقط في الطست، كل هذا على مرأى ومسمع من المقربين إليه. وإذا بالطست، ومن طَرَف خفي، يبدو وكأنه السبب فيما نزل بأول خليفة أموي من خَطب. لولاه لما سقطت أسنانه... اغتاظ معاوية إلى أن قال له أحد جلسائه : «والله ما بَلغَ أحَد سِنَّكَ إلا أبغَض بعضُه بعضا، فَفُوك أهْونُ علينا من سمعك وبصرك. فطابت نفسُه».

للاهتداء إلى سر مفعول الواقع، سأذكر نصا آخر للجاحظ يغيب فيه هذا المفهوم رغم ذكر ما قد يحيل اليه، فقد جاء في السياق نفسه : «لما شد عبد الملك [بن مروان] أسنانه بالذهب، قال : لولا المنابر والنساء، ما بالَيتُ متى سقطَت». لم أكن أعرف أنهم كانوا في ذلك الوقت يشدون أسنانهم بالذهب، ومع ذلك لا أجد في هذا الحديث ما قد يمتّ بصلة لمفعول الواقع. ذهبُ عبد الملك لا يساوي طست معاوية في شيء، ولا يهمنا كثيرا جمعُه بين المنابر والنساء.

لننظر الآن إلى نص أورده الجاحظ هذه المرة في **كتاب الحيوان**، روى فيه «أن أهل الأَحْنَف بن قيس لقَوا من النمل أذى، فأمر الأحنف بكرسي [فوُضع عند جُحرِهن، فجلس عليه ثم تشهّد] فقال : لَتَنْتَهُنَّ أو لَنُحَرِّقَنَّ عليْكُنَّ، أو لَنفْعَلَنَّ أو لَنَفْعَلَن ! قال : فذهبن». التكرار في كلامه، كما جاء في شرح عبد السلام محمد هارون، لتأكيد الوعيد، وقد أعذر من أنذر.

ماذا كان يدور بخُلد الجاحظ وهو يحكي هذا القصة ؟ لا شك أنه يشير بطريقة غير مباشرة إلى تشبه الأحنف بن قيس بالنبي سليمان. وطبعا أفاض ضمن السياق نفسه في الحديث عما جرى بوادي النمل، إلا أن العلاقة هنا معكوسة : سليمان فهم قول النملة بينما فهم النمل قول الأحنف.

سُمي بالأحنف «لحَنَف في رجليه وهو العوج والميل»، ولقد اشتهر بحزمه وعقله، وكانت له مناظرات مع معاوية تناقلها الرواة معجبين ببلاغته وحضور بديهته... الحاصل أن الأحنف كفى أهله شر النمل بعد أن عجزوا عن مقاومته وطرده. إلا أن ما لفت انتباهي ليس مخاطبته النمل ولا كون

النمل سمع تهديده وأذعن لأمره وذهب إلى حال سبيله. كما أنني لم ألتفت إلى كونه تعرض لكائنات ضعيفة من المستحسن الرأفة بها، مع أنها، كما يلاحظ الجاحظ، «ربما أجْلَت أُمَّة من الأمم عن بلادهم».

ما أثارني هو الكرسي الذي أمر الأحنف بإحضاره قبل القيام بوعظه. ما الفائدة يا ترى من ذكره ؟ ولماذا صار فجأة، كطست معاوية، أهم شيء في الحكاية ؟ لا يظنن القارئ أن الأحنف كان بحاجة إلى الجلوس بسبب عوج رجليه، فقد خاض الحروب أثناء الفتوحات وأبلى فيها البلاء الحسن. صحيح أن الأمر سيختلف لو خاطب النمل وهو واقف، فالجلوس يدخل على المشهد مسحة من الأبهة والفخامة ويمنح كلامه مزيدا من التأثير.

ربما لم يكن للكرسي ولا للطست ما يبررهما في رواية الجاحظ. كان يمكن حذفهما من غير أن تختل الحكاية. إنهما يشدان بانتباه القارئ لا لكونهما عنصرين فرديين وإنما لكونهما من مكونات الحدث. مفعولهما ليس مفعولا سرديا، إنه مفعول الواقع.

في **شذرات من خطاب غرامي** لرولان بارط، نقرأ القصة التالية : «كان أحد الموظفين الصينيين مغرما بمُومِس. قالت له : سأكون لك إذا قضيتَ مائة ليلة تنتظرني وأنت جالس على كرسي في حديقتي، تحت نافذتي. لكن في الليلة التاسعة والتسعين، قام الموظف وحمل كرسيه تحت ذراعه، ثم انصرف».

لست أدري أين استقى رولان بارط هذه القصة المثيرة جدا، وبالمناسبة أشير إلى أنني اعتمدت عليها جزئيا في إنجاز أحد فصول رواية **أنبئوني بالرؤيا**. استرعى انتباهي ولا شك تنازل الصيني المفاجئ عن «حقه»، عن المكافأة الموعودة ؛ تأملتُ كذلك عدد الليالي، تسعة وتسعين، قضاها تحت النافذة، وتاه فكري فيما كانت ستؤول إليه القصة لو رجع في الليلة المائة، حسب الشرط المعقود.

بيد أن ما شد انتباهي بصفة خاصة وبعث الحيرة في نفسي هو عنصر غير ذي بال في الظاهر : طلبت الحسناء من الرجل أن يقضي لياليه تحت نافذتها،

ولم تكتف بتحديد مكان السهر، بل أمرته علاوة على ذلك أن ينتظر جالسا على كرسي. لِم هذا التدقيق في الشرط ؟ لِم عيّنت جلوسه على كرسي، مقعد لم تبادر بتقديمه له، يأتى به هو كل يوم، وحين ينصرف في نهاية المطاف يأخذه معه. المذهل حقا في القصة هو التنصيص على أنه اصطحبه معه عند انصرافه. كونه ذهب إلى حال سبيله أمر قد نتفهمه بعد التفكير، لكن لِم الحاجة إلى توضيح أنه حمل الكرسي معه حين مضى بدون رجعة ؟ ما يهم مبدئيا هو انصرافه، فإذا بالإشارة المكررة إلى الكرسي تجعل منه شيئا أساسيا، يصير بمجرد إقحامه في النص عنصرا طاغيا، بينما من المفروض أن لا فائدة من ذكره على الإطلاق. ليس هذا كل ما في الأمر : لِم الإشارة إلى أن الرجل جعله تحت ذراعه أثناء انصرافه ؟ لقد ضمه إليه، عدل عن ضم امرأة تيمته حبا ليضم كرسيا. إن دل هذا على شيء، فعلى أن الكرسي صار أعز عليه منها. شيء تافه، عَرَضي، صار محور القصة وبطلها بدون منازع.

الصندوق الزجاجي

اسودّت الدنيا في عين شهريار بعد المصاب الذي حل به، فقال لأخيه شاه زمان : «قُم بنا نسافر إلى حال سبيلنا، وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا». خرج الأخوان خفية من باب سري في القصر، وأثناء سفرهما شاهدا جِنيا رهيبا يخرج من البحر وعلى رأسه صندوق من زجاج، فخافا وطلعا إلى أعلى شجرة (شهريار فوق الشجـرة!). وإذا بالجنـي يفتح الصنـدوق ويخرج منـه عُلبة، يفتحها هي أيضا فتبرز منها «صبية غرَّاء بهية»... أن تفتح صندوقا معناه أن تُفاجأ، قد تجد داخله كنزا، وقد تجد امرأة، وقد تنبعث منه شرور البشرية. أليس كتاب **ألف ليلة وليلة** صندوق پانْدُورَا ؟...

يحمل الجني معه صندوقه أينما حل وارتحل، ظنا منه أنه يضمن بهذه الوسيلة وفاء المرأة له، فهو سجين أوهامه، حبيس صندوقه محكمِ الإقفال. لكن النوم يقهره ويذهله عن الاحتراس، النوم نقطة ضعفه، تستغلها صاحبته لإرغام شهريار وأخيه على النزول من الشجرة وعلى مضاجعتها. «ولما فرغا [...] أخرجت لهما من جيبها كيسا وأخرجت لهما منه خمسمائة وسبعين خاتما، فقالت لهما : أتدرون ما هذه ؟ فقالا لها : لا ندري. فقالت لهما : أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بي على غفلة قرن هذا العفريت، فأعطياني خاتميكما أنتما الاثنان الآخران». ثم روت لهما قصتها مع العفريت الذي اختطفها ليلة عرسها، مبررة بذلك على ما يظهر سلوكها، ومؤكدة فوق

ذلك «أن المرأة إذا أرادت أمرا لم يغلبها شيء».

ما مدلول هذه القصة الطريفة وما هي وظيفتها ؟ من الواضح أن هناك مماثلة بين شهريار والجني، بين الصندوق الزجاجي والقصر، وأن القصة بكاملها مرآة يشاهد فيها الأخوان قصتهما الخاصة. إلا أن ما لا ينبغي إغفاله أنها أول قصة تُروى في الكتاب - طبعا بعد حكاية ما جرى لشهريار وأخيه من مصاب. إنها خارج الألف ليلة وليلة، وتجدر الإشارة إلى أن الصبية البهية الغرّاء أولُ رَاوِية في **الليالي**، قبل شهرزاد التي لن يأتي ذكرها إلا فيما بعد. الصبية - هكذا ينعتها النص وستظل بدون اسم - سبقت شهرزاد وشَرَّعت أبواب السرد. وهنا تظهر المهارة الفائقة لمؤلف **الليالي** المجهول، أو بالأحرى المؤلفين، فقد نسجوا هذه الحكاية وهم يفكرون في بنية الكتاب وأسلوب نظمه وصنوف تشعباته ومنعرجاته. ذلك أن الصبية تمهد لظهور شهرزاد، وتعلن بصفة مستترة مضمون الكتاب وشكله : خواتم في علبة !

عدد الخواتم التي غنمتها الصبية صارت في نهاية الأمر خمسمائة واثنين وسبعين، لم تصل بعد إلى الألف، ولكنها في طريقها إليه. وفي صيغة أخرى للقصة، يبلغ عدد الخواتم ثمانية وتسعون، يضاف إليها خاتم شهريار وخاتم شاه زمان ليصل المجموع إلى مائة. وسواء أأخذنا بهذا العدد أم بذاك، فالمقصود هو العدد الهائل من الخواتم التي بحوزتها، ما لا يُحصى من الخواتم. وعلى المنوال نفسه، فألف ليلة تعني ما لا يحصى من الليالي، إذا اعتبرنا الألف كرمز للانهائي. وبهذا المعنى فإن الحديث عن ألف ليلة وليلة بمثابة إضافة وحدة إلى اللانهائي، كما أشار إلى ذلك بورخيس. وبهذا المعنى أيضا زادت الصبية بدورها خاتمي شهريار وشاه زمان، أي وحدتين، إلى اللانهائي من الخواتم... وهكذا، في افتتاحية الكتاب، تُعلن الخواتم مسبقا عن العدد الهائل من الليالي التي ستُحييها شهرزاد. من جهة الصبية، ومن جهة شهرزاد، واحدة تجمع الخواتم، والأخرى الحكايات. تملك شهرزاد كما نعلم ألف كتاب، والصبية تملك ألف خاتم. للصبية «عِقد» من الخواتم والعشاق، ولشهرزاد عقد من الحكايات والشخوص. للصبية كيس

يضم عِقد خواتم، ولشهرزاد ديوان يشتمل على سلسلة حكايات.

وبهذا الصدد، تشد الانتباه في القصة موضوعة الاختفاء والانغلاق. فشهريار وأخوه يختبئان بين أغصان الشجرة وأوراقها، والصندوق الزجاجي له أقفال ومفاتيح يصل عددها حسب النسخ إلى أربعة أو سبعة. أما الصبية فهي في علبة، والعلبة في صندوق، والصندوق في البحر... ألا يحيل هذا إلى كتاب **الليالي** وإلى حكاياته التي توجد بداخلها حكايات، تتضمن بدورها حكايات، وهكذا ؟

تروي الصبية قصتها، إلا أنها لا تروي ما جرى لها بالتفصيل مع عشاقها الذين فاق عددهم الألف. ولمن قد ترويها يا ترى ؟ أللأخوين الخائفين الوجلين ؟ ليس لديها وليس لديهما متسع من الوقت. أَلِلجني الشّرِس الرهيب ؟ مستحيل. إن ما يمكن أن ترويه كتاب لم يُصَنّف بعد، ولن يؤلف على الإطلاق، وإن كان مُضمرا في حكايتها مستترا فيها. وقد يكون هو الكتاب نفسه الذي يضم ما سردته شهرزاد...

تَـمرُّد

تحمل إحدى مسرحيات فرنسوا مُورْياك، صاحب كتاب **الروائي وشخوصه**، عنوان **أصمودي**. وأصمودي هذا، حسب ما جاء في الأساطير، جني له عدة صفات ومميزات، لعل أبرزها فضوله، أو لنقل حبه للمعرفة. نعلم أن الجن مولعون بالتقاط الأخبار والإطلاع على الأسرار. ألم يرد خبر ارتقائهم إلى عنان السماء واستراقهم السمع، سعيا إلى كشف ما يخبئه الغيب وما سيحدث في مستقبل الأزمنة ؟ ألم يكونوا يزوِّدون العرافين والكهان بنتف ومقتطفات مما يصل إلى علمهم ؟ والحق يقال، لم يكونوا ضنين بما يلتقطونه من خبايا، وكأن لا جدوى من المعرفة المكتسبة إن لم يبلغوها لأتباعهم من بني آدم.

لم يكن أصمودي من الجن الذين يأوون إلى الصحاري والقفار ويرتادون الكهوف والمغارات، كما لم يكن من الذين يختطفون البنات في ليلة زفافهن ويسجنوهن في قفص من زجاج أو في قبو تحت الأرض. الظاهر أنه كان من الجن «السماويين» إلى أن نزل الوحي وأقفلت السماء في وجهه وصارت الشُّهُب المُحرِقة بالمرصاد لكل من يقترب من الملإ الأعلى. وبما أنه لم يعد بمقدوره معرفة شذرات من الغيب ومما تخبئه الأيام، تحول فضوله إلى موضوع آخر، أخذ يهتم بما يجري على وجه الأرض، ركز اهتمامه على أحوال البشر وشمائلهم وكيفية عيشهم، نساء ورجالا، شيوخا وشبابا، كهولا وأطفالا. صار «مدينيا»، ديدنه معرفة حياتهم وإدراك أسرارهم وتتبع أخبارهم يوما بعد يوم. لا يهتم كثيرا بالأزقة والمتاجر والأماكن العمومية المفتوحة، ما يشغل باله على الخصوص هو

ما يجري في الدور الموصدة والمساكن المقفلة، ما يفعل القاطنون بها حين يكونون مجتمعين ومنفردين، حركاتهم وسكناتهم، ما يخفون وما يعلنون.

كيف يشبع فضوله ؟ الأكيد أنه لا ينظر من ثقب في الباب كما يفعل عادة البصاصون المتلصصون. طريقته فريدة من نوعها : في أعلى السطوح، ميدانه ومرتعه، يرفع سقوف المنازل وينظر إلى ما يجري تحتها... لم يُرْوَ أن أحدا التقى به أو رآه، وبصفة عامة فالجن يختفون عن الأنظار، ما عدا في **ألف ليلة وليلة** حيث يعيش الناس معهم جنبا إلى جنب ويعاملونهم ويحاورونهم في العديد من المناسبات. وعلى الرغم من أن أصمودي لم يُشاهَد، فإن الرسامين أنجزوا لوحات تعرض قسمات وجهه. إحداها تُصوره وقد رفع بيده اليسرى سقفا، تُظهِره نهما فاغر الفاه، والاستغراب ملء عينيه الجاحظتين، وفي أسفل الدار رجل وامرأة يتجاذبان أطراف الحديث، وبجانبهما طفلان يلعبان.

خلال فترة طويلة كان أصمودي راضيا عن هذا الوضع، يشعر بسعادة غامرة أثناء ممارسته لهوايته المفضلة، مراقبة الناس مع اختفائه هو عن الأنظار. لم يخطر ببال أحد أن جنيا عارما يتتبع حركاته وسكناته، لم يرفع أحد ذات يوم بصره ليعاينه. لكن، ومع توالي الأحقاب، أخذ شك ينتابه، تبين له أنه عرضة للامبالاة، لا أحد يلتفت إليه او يعلم بوجوده، لا أحد يهتم به، فكأنه ليس بكائن. تساءل حينئذ عن جدوى فضوله، عن الفائدة من علمه بأحوال الناس بينما ليس بمقدوره أن يتدخل في شؤونهم، صار يتألم لكونه لا يستطيع مساعدتهم والأخذ بيدهم. يراهم يسيرون حسب ما تسخره لهم أمزجتهم وأقدارهم، دون أن يكون له أي دور في توجيه سعيهم. حين وجد نفسه وحيدا وتبين له انعدام جدواه، تملكه الحنين إلى ما سلف من الزمن، حين كان له أتباع ينقلون عنه ما يطلع عليه في العالم العُلْوي. كان يحس آنذاك أنه نافع، ينبه الناس إلى ما ينتظرهم، فيتلافونه، أو على الأقل يكونون على علم بما ينتظرهم. عهد ولى بلا رجعة.

ذات يوم باغته يأس جارف. كان ممسكا بسقف بيت، فِناءُه هذه المرة فارغ ولا أثر فيه للزوجين ولطفليهما. ومع يقينه بأنهم لن يصغوا إليه، صرخ بأعلى صوته : «أعينوني، إني بحاجة إليكم وأنتم بحاجة إلي. ساعدوني على مساعدتكم». ثم أقفل السقف وأسند رأسه على ذراعه وأجهش بالبكاء.

سوء تفاهم

«الكلام نِصفُهُ لمن يَتحدَّث، ونصفُه لمَن يُصْغي».
مُونطِيني

كتب أندري جيد ذات يوم : «بين أن يحب المرء وبين أن يظن أنه يحب، وحده الإله بمقدوره أن يميز بين الحالتين». إنها حقا مسألة دقيقة، ولعلها أرَّقَت ابن حزم وهو يؤلف **طوق الحمامة**، إلى أن اهتدى إلى جواب اعتبره أكيدا لا يتطرق إليه شك : ما ينبئ عن الحب، حسب رأيه، سوء تفاهم دائم بن المحبَّين، ومحاولات لتبديده في كل لحظة وحين، «فنجد المحبَّيْن إذا تكافيا في المحبة، وتأكدت بينهما تأكدا شديدا، أكثرَ بهما [...] تضادُّهما في القول تعمُّدا، وخروجُ بعضهما على بعض في كل يسير من الأمور، وتتبُّعُ كل منهما لفظةً تقع من صاحبه، وتأَوُّلُها على غير معناها، كل هذه تجربة ليبدوَ ما يعتقده كل منهما في صاحبه».

يتبادل المحبان الأسئلة حول معنى الكلام والمرمى منه وأسباب التفوه به... ثم يأتي الشرح بما قد يُشفي السائل ويحل العقدة وينهي التوجس والحيرة، إلا أنه - في أغلب الأحيان - يُوَلِّد، إن عاجلا أو آجلا، تساؤلات جديدة لم تكن متوقعة، فلا مندوحة والحالة هذه من إعادة التفسير، وهكذا إلى ما لا نهاية. الارتياب في نوايا الآخر وسرعة الرضى «في الوقت الواحد مرارا»، معيار لا يخطئ، وفق ابن حزم : «وإذا رأيتَ هذا من اثنين فلا

يخالجك شك، ولا يدخلنك ريب البَتّة، ولا تتمارَ في أنَّ بينهما سرّا من الحب دفينا [...] ودُونَكها تجربةً صحيحةً، وخبرةً صادقة [...] وقد رأيته كثيرا».

ما ينطبق على المحبين قد ينطبق على علاقة أخرى سبق للجاحظ أن نعتها بالعداء، ولكنها لا تخلو أيضا من محبة، تلك هي العلاقة بين القارئ والمؤلف. أن تقرأ معناه أن تسيء الفهم، أن ترى في النص ما لم يقصده الكاتب، أو أن تود تصحيح ما ورد فيه. ألّف جُول فِيرْن روايته **أبو هَوْل الثُّلوج** لتصحيح نهاية رواية إدْغار ألان بو، **مغامرات آرثر غوردون پيم**. وفي هذا الصدد، ألا ترى أن الأطفال لا تروقهم النهايات المأساوية ويرغمون آباءهم وأمهاتهم على تغييرها ؟

كثيرا ما يتأفف المؤلف من قرائه، من بعضهم على الأقل، بل قد يثور ويغضب لأنهم حوَّروا مقصوده وفهموا ما كتبه على غير وجهه وتأولوه على غير معناه، بتعبير ابن حزم. لكن أليس في الأمر ما يجعله يعتز به ويحمده، إذ أن فيه، على أية حال، حياةً لما كتب وإثراء له ؟ وما يؤيد هذا أن الاتفاق التام بين المؤلف وقرائه لا يحدث إلا حين يكون النص ضعيفا أو متوسطا، تتصفحه ثم تُلقي به جانبا وتنساه في حينه. حاصل الكلام، فإما أن يكون هناك سوء فهم، وإلا فالنص لا ضرورة له. ألا ترى أن المؤلفين الكبار هم الذين لم يُفْهموا لأول وهلة ؟ ولنذكر بهذا الصدد البون الشاسع بين أبي العتاهية وأبي العلاء المعري... بل إن سوء الفهم، أو القراءة الخاطئة حسب تعبير البعض، هو الذي يضمن تطور الأدب، مثلما يرعى علاقة المحبين، فلولاه لما حدثت ثورات أدبية ولما حصلت اكتشافات جديدة ولما ظهرت صيغ وأساليب فريدة.

قد نضيف إلى ما اقترحه ابن حزم معيارا آخر، ولعله هو نفسه. تأمل حال امرئ موله في حب امرأة : أثناء غيابها لا ينفك يُحدثها، يروي لها قصصا وحكايات، سيلا لا ينضب من الروايات يَعِد نفسه بنقلها إليها عند لقائها. وحين تحضر يبادرها بالسؤال عما فعلت وعما لم تفعل، أي يطلب منها أن تتحول بدورها إلى حاكية لا يمل من سماعها. يدوم الحب ما دام يجمعهما

سيل سردي لا يتوقف، ويربطهما نسيج لا يكتمل، يصوغانه عند مطلع الشمس ويفتقانه عند غروبها. كلاهما يثير الآخر ليسترسل في الكلام، ما دام الشوق إلى رؤيته شوقاً إلى الإصغاء إليه وتتبعا لما يقوله.

لكن قد يأتي يوم لا يتحمَّل كلاهما فيه حكايات الآخر، يلوذان حينئذ بالصمت ويقطعان كل علاقة بالحكايات، ويصل بهما الأمر إلى حد أن يكرها أن يصبحا موضع سرد. تقول إحدى روايات أسطورة ترِيسْتان وإيزُولد (وهي صيغة فظيعة ومذهلة في آن) أن تريستان، بعد عامين أو ثلاثة من معاشرته لإيزولد، ردها إلى زوجها الملك مارقُوس، ثم جمع الناس وسط السوق واستل سيفه وهدد بقطع رأس كل من يتحدث مستقبلا عن علاقته بإيزولد...

كم من الكتب أحببناها وشغفنا بها، ثم أعدناها ذات يوم إلى مؤلفيها.

في الكتابة اليوب[3]

لشدة قوة الشائعة وما يترتب عنها من تشويش وما تحدثه من بلبلة، جعل اليونان منها إلهة... أتساءل أحيانا لماذا لم يؤلهوا البلاهة أيضا، لا سيما حين أتذكر قولا للشاعر الألماني فريدريش شِيلّر : «ضد البلاهة، حتى آلهة الإغريق تكافح بدون جدوى». تقف الآلهة عاجزة أمامها، إنها قادرة على كل شيء، إلا على دحرها. إذا أخذنا كل الأمور بعين الاعتبار، تبدو البلاهة أقوى من زُويس، وأثينا، وهِيرميس.

لا شك أن غوستاف فلوبير كان يقتسم الرأي ذاته، وهو الذي أولى البلاهة أهمية قصوى، فألف كتابا فريدا من نوعه هو **قاموس الأفكار الجاهزة**، تتبع فيه ما يُتداول في عصره من أفكار مسبقة وعبارات سائدة. بل إنه جعل منها محور رواياته وعنصرها الأساس، فلا أحد من شخوصه بمنجى من تأثيرها، لكونها تتسرب إلى الأحاديث والحوارات، وتتخلل المواقف جميعها. يرزح فلوبير تحت ثقلها، أو كما قال : «البلاهة الإنسانية، الآن، تثقل كاهلي بقوة، حتى لكأنني ذبابة تحمل الهيمالايا على ظهرها». وعلى الرغم من أنها تغيظه وتؤلمه، لأنه يعلم علم اليقين أنه لن يسلم أبدا من تداعياتها، وأنه كغيره ضحية لها، إلا أنها المادة التي يشتغل عليها، وبهذا المعنى فهي في النهاية ملهمتُه، توحي إليه بأعز ما أنجز، أدبه الرفيع.

كثيرا ما أتذكر غوستاف فلوبير حين أقرأ عبد السلام بنعبد العالي، ولقد

---

3. تقديم كتاب عبد السلام بنعبد العالي، **اليوب فلسفة**، توبقال، 2015.

شعرت منذ أول اطلاع على كتاباته أنه جاء بنغمة جديدة في الفكر العربي، نغمة لا يخطئها قارئه. تساءلت مرارا عن سرها، ودون أن أدعي معرفة حقيقة الأمر، يمكن أن أقول إنه، في سياقه الخاص وفي جانب هام من انشغالاته، يقوم برصد البلاهة في شتى مظاهرها ويعمل على مقاومتها. عند تناوله موضوعا ما، يبدأ عادة بذكر ما يدور غالبا في الأذهان، فيُشعر القارئ بنوع من الاطمئنان، ثم فجأة يأتيه بما يخالف رؤيته للأمور ويجعله يعيد النظر في آرائه وفي نفسه. ما يسعى إليه هو التصدي لما يبدو لأول وهلة، لما يتبادر إلى الذهن، ما يقال، «ما يُتناقل عن طريق السمع»، «بادئ الرأي»، بكلمة واحدة يتصدى إلى «اللافكر الذي تنطوي عليه الأفكار الجاهزة». لا شك أن القارئ يحمد له هذا النهج الذي يجعله هو أيضا ينفض عنه ما علق به من غبار البلادة فيصير، ولو لبعض ثوان، «ذكيا»، أو يتخيل ذلك. للبلاهة قرابة بالبداهة، لما يُعتبر طبيعيا في حين أنه تاريخي في واقع الأمر، منسوب لفضاء وزمن محددين. يحيل بنعبد العالي في هذا الصدد إلى رولان بارط الذي نبه إلى ارتباط البداهة والمُسَلّم به بالعنف، والذي شدد على «أن العنف الحقّ هو أن نقول: طبيعي أن نعتقد هذا الإعتقاد، هذا أمر بدهي».

لربما أبرز تجليات البلاهة هي الوثوقية، المبنية على آلية توحيدية «تمنع الوثوقي من أن يقبل بتعدّد الآراء، وبالأحرى اختلافها». لكن المثير في تحليل بنعبد العالي ملاحظته أن الوثوقي، «قبل أن يرفض الاختلاف مع غيره، يبدأ أولا بالامتناع عن الاختلاف مع نفسه، أو، على الأصح، بالخضوع لاستحالة الاختلاف مع الذات». ويضيف: «قبل أن يسدّ الوثوقي الأبواب على الغير، يسدّها على نفسه، وقبل أن يمارس عنفه على الآخرين، يرزح هو نفسه تحت ضغط البداهة وعنفها. فالوثوقي لا يخضع فكره للمنطق، بل إنه يخضع كل شيء لمنطقه هو». إنه عدو نفسه، في حرب دائمة مع ذاته. يقفل كل باب لإعادة النقاش واستئناف التفكير، لمراجعة نفسه، يسعى جاهدا لبلوغ نقطة اللاعودة، وما العنف الذي قد يبديه إلا مؤشر على ذلك. «ما يحول بين الوثوقي وبين أن يعاود النظر في ما يعتقد، ليس كونه لا يقتنع

بالرأي المخالف، وإنما كونه لا يصغي». لا يصغي ولا يريد أن يصغي، يخشى إن هو أرخى سمعه أن يتزحزح اعتقاده الراسخ. إن أخشى ما يخشاه ألا يظل وفيا لقناعات يعتبرها دائمة الصدق.

إذا كان الإنسان، كما يعتقد فلوبير، مجبولا على البلاهة، فإن الخطأ يترصده في كل وقت وحين. بل يمكن أن نذهب أبعد ونقول : في البدء كان الخطأ. والبداهة مصدر الخطأ، النتيجة أنه، وفقا لبنعبد العالي، «إن كانت هناك بداهة، فهي لا يمكن أن تكون إلا عند نهاية مسار، وإن كان هناك وصول إلى حقيقة، فهي لا يمكن أن تكون إلا تعديلا لرأي، وتصحيحا لأخطاء». لا تدرك الحقيقة، حسب تعبير بليغ لغاستون باشلار، «إلا في جوّ من النّدم الفكري». ومن هنا ضرورة المعرفة-الضّد، والدور البارز لمفهوم الانفصال. بناء على ذلك، «يتغير مفهوم الفكر ذاته، فيغدو الإنسان موجودا، لا من حيث هو يفكر، كما ذهب أبو الفلسفة الحديثة، وإنما من حيث لا يفكر كما أوضح لاكان».

مهما يكن فالصواب مصحوب دوما بقدر من الخطأ، بحيث لا ينفع معه سوى سلاح السخرية الذي لا يرى في ممارسة الفلسفة تحصيلا لمعرفة، وفقها ينغمس في تفسير النصوص وشرحها، ولا يأبه كثيرا للموضوعات التي ينصبّ عليها التفكير، بقدر ما يهتم بشدّة الفكر. يتم الأمر هنا «على نحو ما تحدثه موسيقى اليوپ، التي لا تهمّها إلا شدة الانفعال أو الصدمة التي سيتلقاها المستمع من غير أن ينشغل بما تعبر عنه الإيقاعات».

ومن هنا شغف بنعبد العالي في كتاباته بالتضاد البلاغي (oxymore)، بما يبدو تناقضا لفظيا، أو طباقا مركبا. تضعه اللغة العربية في العديد من الألفاظ، وهكذا فإن «أسَرّ الشيء : كَتَمه وأظهره». وللتذكير، فالجاحظ لا يمكن أن يتطرق لظاهرة ما إلا بوضعها بجوار ظاهرة معاكسة، فيقول الشيء وضده. هكذا ينفصل اللفظ عن معناه، والموضوع عن نفسه. اقتباسات بنعبد العالي تصب في هذا المنحى، كقول نيتشه : «كم كان الإغريق سطحيين... من شدة عمقهم»، نيتشه الذي اعتبر أن العمق ذاته لم يعد «إلا السطح وقد انثنى».

ما يحير في بعض النصوص الأدبية أن البلاهة قد تتحول إلى نقيضها. أبله دستويفسكي ليس أبله، بل يمكن الجزم أنه قمة في الذكاء. توحي رواية فلوبير، **بُوفار وبِيكُوشِي**، بملاحظة مماثلة : أبلهان يسعيان إلى الإحاطة بكافة العلوم ويفشلان كل مرة في مسعاهما، إلا أنهما، وعلى الرغم مما يثيرانه من سخرية وازدراء، أعلم من كل الذين يحيطون بهما، والسبب أنهما، في سعيهما إلى اللحاق بحقيقة لا تفتأ تفلت وتضيع، لا يكفان عن وضع الأسئلة ومعاودة النظر في ما يعتقدانه. الاستنتاج الذي يمكن استخلاصه أنه إن كان هناك ترياق ضد البلاهة، فهو في السؤال اللامتناهي. وبالمناسبة، يقول فيلسوفنا متأملا الوضع الراهن : «لا يتبقّى للمثقف إلا الانخراط في شبكات مقاومة تسعى جهدها إلى بلورة أسئلة وإحداث شروخ في عالم ينحو نحو التنميط والتخشّب وتكريس البلاهة».

ميزان الترجمة

يرفع شيُوران كثيرا من قدْر المترجمين حين يكتب : «المترجمون الذين تسنّى لي التعرفُ إليهم كانوا أكثرَ ذكاء وأكثرَ إثارة للاهتمام من المؤلفين الذين ترجموا لهم. ذلك أنه، عند الترجمة، يلزم إعمالُ الفكر أكثرَ مما عليه الأمر عند «الإبداع»».

هل مَرَدّ ذلك لكون المبدع يتعامل بالأساس مع لغته، بينما يتعامل المترجم حتما مع لغته ومع لغة أجنبية، يوازن بينهما ويزن كلتيهما بالنظر إلى الأخرى ؟ لكن أحقا يتعامل المبدع مع لغة واحدة ؟ كل من جرب الكتابة يعرف الجواب، بل ربما حتى من يمارس القراءة، فالقارئ كذلك، شأنه في ذلك شأن المترجم. يحضرني هنا قول لمُونْطِيني : «أيا كانت اللغة التي تتكلمها كتبي، فأنا أُكلمها بلغتي».

يحدث هذا بصفة جلِيّة حين تكون لغة الكتب التي نطالعها أجنبية بصفة أو بأخرى. قراءتنا في هذه الحالة ترجمة واعية أو غير واعية بذاتها، نتلقى النص المنتمي إلى لغة أخرى في لغتنا، نستقبله في أدبنا ومأوانا المعتاد. حينئذ نقوم بالضرورة بعملية وزن، نزن اللسان الأجنبي بلساننا الأصلي. وبالفعل تتبادر إلى الذهن، عند الكلام عن الترجمة، صورة الميزان وما تحمله من معان وإيماءات. المترجم وازن بالضرورة، لا ينفك ينظر إلى كِـفّتَي الميزان، ينقل بصره من هذه إلى تلك. وإلى هذا المعنى يرمي عنوان هذا الفصل، وما يتضمنه من إيحاءات لعناوين لا شك أنها تخطر ببال القارئ

العربي، وفي مقدمتها **ميزان العمل** للغزالي، وأيضا، وارتباطا بالعدالة، **ميزان الاعتدال في نقد الرجال** للذهبي، وهو يندرج ضمن ما يسمى «علم الجرح والتعديل»، علم يُنَقِّب عن أحوال رواة الحديث النبوي ويتفحص عدالتهم وأمانتهم ويحكم إلى أي حد يجوز قبول روايتهم. وقد قام ابن حَجَر العَسقَلاني بتلخيصه في كتاب سماه **لسان الميزان**.

***

ككل وازن يكون المترجم محل رِيبة ومراقبة، تحوم حوله الشُّبُهات. فبما أنه ذو لسانين، يُعتبر ذا وجهين وولاءين، فيُتَّهم بعدم تأدية الكلام كما ينبغي، «على الوجه الصحيح». عمله معرض للشك والنقد، لمناقشة لا تنتهي، لاستئناف الحكم، لإعادة الوزن والتدقيق فيه. وهنا يمكن الرجوع إلى شيُوران حين قال إن المترجمَ أكثرُ إعمالا للفكر، ذلك أن له حاجزا يمنعه من التهور، بل وازعا أخلاقيا، فهو مقيد بالنص الأصلي يتحرك جنبا إلى جنب معه. أما «المبدع» فلا أحد يلومه على انحرافه عن النصوص التي يتعامل معها، بل إن تهوره وطيشه قد يُحمَدان، فيُغفر له هذيانه وجنونه ويُتسامح مع شطحاته، بينما لا تساهل مع مترجم مجنون ولا صَفْح عنه.

وشعورا منه بذلك قد يلجأ، كدليل على حسن نيته وتبرئة لذمته، إلى إرفاق نصه بالنص الأصلي، في سعي منه إلى تبرير اختياره وتثبيت مسلكه، ولسان حاله يقول : إن لم تصدقوني فانظروا بأنفسكم. وهذا ما يفسر ظاهرة المنشورات مزدوجة اللغة حيث يتم إدراج النص الأصلي باعتباره ضمانة وكفالة، تسويغا لمشروعية الترجمة. تفتح الكتاب فتجد الترجمة على صفحة، والنص الأصلي في الصفحة المقابلة، وهكذا يُصمم الكتاب لكي يقرأ مرة واحدة باللغتين، صورة لميزان بكِفّتَيه، وإذا بالقارئ وازنا بالقوة، تقع على عاتقه في نهاية الأمر مسؤولية القيام بالوزن. فكأن المترجم يتملص منها ويلقي بها إلى القارئ مفوضا له الأمر وتاركا له القول الفصل.

يشير وجود النشر المزدوج إلى الفشل المبدئي للترجمة، أو إن شئنا إلى

جَوْرِها، وعدمِ تمكـن المترجم من ان يكـون عدلا منصفـا. يسعى النشر المزدوج جاهـدا إلى إصلاح الخَلَـل المحتمل وتقديم فرصة فورية لتصحيحه. النص الأصلي حارس متربص، يبدو ساكنا ولكنه على أهبة الانتفاض والانقضاض والاعتراض. يظل حاضرا على الدوام، حتى وإن كان غائبا، فلا يسع المترجم والحالة هذه إلا أن يكون مترددا متأرجحا، كالبهلوان على الحبل يوازن خطواته بعصا طويلة (balancier)، كلمة تترجم بميزان البهلوان.

وميزان البهلوان يعود بنا إلى عنوان الكتاب الذي أشرت إليه فيما قبل، **لسان الميزان**، عبارة تشير إلى الإبرة، إلى قطعة المعدن التي تكون في وسط الميزان بين كِفّتَيه. لسان الميزان... ما أبلغ هذه العبارة وما أجملها !

***

يثير البهلوان الإعجاب، إعجاب مشوب بالقلق، وفي معرض كلامنا عن ميزانه أود الرجوع إلى نص للجاحظ سبق لي أن ذكرته في مناسبة سابقة، نص يصف بهلوانا من نوع آخر، وأقصد الشخص المزدوج اللسان. من المعلوم أن الجاحظ يقول باستحالة التمكن من لغتين، ويقدم رأيه هذا كقاعدة لا تقبل الاستثناء، أو لا تقبل إلا استثناء واحدا في نظره : يتعلق الأمر بقَاصّ من البصرة اسمه موسى الأُسواري، نعرف عنه أنه توفي حوالي خمسين ومائة للهجرة، وأنه من أصل فارسي (الأسواري نسبة إلى أسوارية، في نواحي إصفهان)، وأن علماء الجرح والتعديل كانوا يعتبرونه «من الضعفاء»، أي ممن لا يُعْتَدّ بهم في رواية الحديث النبوي[4]. ومن المعلوم أيضا أن كلمة قاص، التي تعني اليوم كاتب القصة أو راويَها، كانت فيما مضى تحيل إلى خطيب من نوع خاص، سيء السمعة على العموم إذا ما استندنا إلى ما جاء عنه في **كتاب القُصّاص** لابن الجوزي : يعظ الناس في المساجد وهدفه البين أثناء تفسيره للآيات القرآنية، استمالة المستمعين وإثارة انفعالهم وتحريك عواطفهم، إلى درجة أن منهم من يشهق ويبكي، بل منهم من يخرق ثيابه أو يُغمى عليه.

يتحدث الجاحظ عن موسى الأسواري في **البيان والتبيين**، كتاب ألفه أساسا للدفاع عن الثقافة العربية ضد من كانوا يتنقصونها ويستخفون بها. وكما سنلاحظ في النص الذي يعنينا، يركز على الجانب اللغوي ويُسجّل مشهدا يمكن نعته بالمسرحي، يبدو موسى الأسواري فيه بهلوانا وممثلا من الدرجة الأولى. يقول الجاحظ عنه : «كان من أعاجيب الدنيا، كانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية، وكان يجلس في مجلسه المشهور به، فتقعد العرب عن يمينه، والفرس عن يساره، فيقرأ الآية من كتاب الله ويفسرها للعرب بالعربية، ثم يُحَوّل وجهه إلى الفرس فيفسرها لهم بالفارسية، فلا يُدْرى بِأيّ لسان هو أَبْيَن».

سواء أتعلق الأمر بالعرب أم بالفرس، فإن القرآن بحاجة إلى تفسير، إلى شرح، لنقل إلى ترجمة. القرآن، النص الأصلي، كتاب عربي مبين، لكن العرب الذين يخاطبهم موسى الأسواري لا يفهمونه تلقائيا، أو على الأصح لا يفهمون جميع آياته مباشرة. يدركون قسما منه، ويغيب عنهم قسم آخر، فوضعيتهم بين المعرفة والجهل، وإلا لما كانوا بحاجة إلى حضور مجلس القاص والاستماع إليه. فهم يفتقرون إلى مفسر، حتى لو اعتقدوا أنهم قادرون على فهمه بدون وسيط. إلا أنهم، وكيفما كان الحال، مُلِمّون بلغة القرآن، على عكس الفرس الذين لا يفهمون شيئا في اللغة التي نزل بها الوحي، فلا بد لهم إذن من ترجمة شاملة للنص إلى لسانهم. يترتب عن هذا ولا شك اختلال في درجة الفهم بالنسبة لهذه الجماعة أو تلك، فيكون التفسير مختلفا من حالة إلى أخرى. يُكَيّف القاص خطابَه لا محالة حسب الجهة اليمنى والجهة اليسرى، إنه ميزان يميل هنا أو هناك حسب لغة المستمعين. يترتب عن هذا أنه لا يقول الشيء نفسه في الحالتين، لا ينقل المعنى نفسه تماما للعرب وللفرس.

يبدو موسى الأسواري، «في مجلسه المشهور به» والذي يذكرنا بمجلس القاضي الذي يكون عليه ان يستمع للطرفين، يبدو همزة وصل، فمن جهة يَصِل من يصغون إليه بمعاني كتاب الله، ومن جهة أخرى يقرب بين

جماعتين مختلفتين، عرب وفرس يتناوبان في الاستماع إلى تفسيره. تتواجد الجماعتان في المكان نفسه، لكن اللغة تفصل بينهما. كلتاهما منكمشة على لسانها، على ذاتها لا تغادرها، بيد أن القاص يجتذبهما ويجمع بينهما مخاطبا إياهما على التوالي، حركة الأرجوحة التي تنطلق لتعود. إنه، والعبارة في محلها هنا، لسان الميزان، يزن بالقِسطاس خوفا من أن لا يعدل بينهما، يساوي بين الفرس والعرب، يقول أثناء تفسيره للآيات القرآنية الكلام الفصل لهؤلاء ولأولئك. فمن الواضح أنه لا يُغَلِّبُ العرب على الفرس ولا الفرس على العرب، من الجَلي أنه يَعْدِل بين اللغتين، يَحْدُوه الإنصاف بحيث لا تظلم واحدة الأخرى ولا تُدخِل الضَّيْم عليها.

ومع ذلك قد تبدو المساواة المنشودة غير تامة : فالعرب على يمين القاص، والفرس على يساره، ولا يخفى أن الصدارة لليمين، أليست اليد اليمنى مفضلة، ألا تتمتع بمزية وشرف ؟ وليس هذا كل شيء، فالقاص يخاطب العرب أولا، والفرس ثانيا ؛ اللغة الأولى التي ينطلق منها هي العربية، عربية القرآن، ثم بعدها يأتي التفسير بالفارسية.

هذا هو الترتيب الوارد أثناء عرضه. لكن فيما يخصه، ما هي لغته الأولى؟ الفارسية طبعا، لغة مولده ولغة نشأته الأصلية. بيد أنه من اللازم أن نتساءل : هل يجوز الحديث عن لغة أولى تخصه ؟ ألم تَنْتَفِ هذه التراتبية بالنسبة إليه، وهو الذي لا يُدْرَى بأي لسان هو أَبْيَن ؟

بقي أن نتساءل عن موقف الجاحظ وهو يتحدث عنه. إنه لا يُخفي إعجابه الشديد به، بشخص يُتقن لغتين إتقانا تاما، مرتبة لم يبلغها هو، وإلا فلا مبرر لإعجابه. كان له على ما يبدو دراية بشئ من الفارسية، على الأقل إذا عوّلنا على الكلمات الكثيرة التي يذكرها بهذا اللسان في كتبه، لكنه لن يكون أبدا في مستوى موسى الأسواري، وربما لم يكن يتمنى ذلك، لاعتقاده الجازم أن ما قد يتعلمه في لغة ثانية سيكون على حساب لغته الأصلية، بحيث لا تتعادل كفتا الميزان، فيختل توازنه.

بورخيس «العربي»

اهتم بورخيس كثيرا بالأدب العربي، اطلع عليه مترجما إلى لغات أوروبية، واستفاد من دراسات قام بها مستشرقون، وعلى الخصوص إدوارد لِين، ريشار بورتون، إرنِست رينان، أسين پَلاثيُوس. يكفي في هذا الصدد استعراض عناوين بعض نصوصه لتكوين فكرة عن انشغالاته العربية : «الدنو من المعتصم»، «حجرة التماثيل»، «بحث ابن رشد»، «الحمراء»، «ابن خاقان البخاري، ميت في متاهته»...

إلى جانب الإسبانية، كان بورخيس يتقن الإنجليزية والألمانية والفرنسية، ومنذ أن نقلت كتاباته إلى هذه اللغة الأخيرة صار معترفا به ومحل تقدير على صعيد العالم، فاستضيف في الجامعات وحظي بمختلف مظاهر التكريم وحاز ما لا يحصى من الجوائز والأوسمة. إلا أنه، وعلى الرغم من تبوئه قمة المجد الأدبي، بقي في نفسه شيء من... اللغة العربية. لا شك أنه كان يعتبر معرفته بالأدب العربي ناقصة، تفتقر إلى الإحاطة بالأُسّ الذي يسنده، اللسان الذي دُوِّن به. نجد في كتاباته عبارات تحيل إلى اللغة العربية، لكنه لم يكن يعرفها، وأغلب الظن أن حلم تعلمها راوده طيلة حياته، بيد أنه لم يسع إلى تحقيقه إلا حين بلغ عامه السابع والثمانين، وبالضبط في 1986. وبينما كان منهمكا في التعرف على العربية، شاءت الصدف، في الفترة نفسها تقريبا، أن يلتفت المثقفون العرب إلى أدبه فاندهشوا به وانبروا لترجمته.

كان يقيم حينئذ في مدينة جنيف، وشرع في تعلم لغة الضاد على يد

أستاذ مصري من الإسكندرية، ومن الراجح أن التلقين تم شفويا لا عن طريق الكتابة، ما عدا ربما تلك الخاصة بفاقدي البصر. لم يكن همّ بورخيس الإلمام بالعاميات أو اللهجات، ولم يكن على الأرجح يتوق إلى التحدث بها، كان هاجسه ولا ريب دراسة اللسان الفصيح، والتعرف عن طريقه على النصوص الأدبية الكبرى.

قيل إن معلمه كان قد قرأ مؤلفاته بالكامل. لست أدري ما الفائدة من هذا القول، ما عدا إذا افترضنا أن معرفة أعمال بورخيس تؤهل لتدريس اللسان العربي وأنه ارتاح لذلك. لنقل إذن إن اطلاع المعلم على مؤلفات التلميذ أحدث قرابة بينهما وأضفى قدرا من الحميمية على علاقتهما. أما لماذا كان ينبغي أن يكون المعلم مصريا، فلربما في الأمر، وقد بلغ بورخيس من السن عتيا، إشارة إلى بُناة الأهرام وإلى عنايتهم الفائقة بطقوس الموت ومراسم الدفن وما يرتبط بها من أماني استئناف الحياة. إضافة إلى ذلك، ربما ليس من قبيل الصدفة انتساب المعلم إلى الإسكندرية، حيث كانت أشهر مكتبة في التاريخ، تقول الأسطورة إنها تضمنت مصنفات شعوب الأرض قاطبة. ومن المعلوم أن بورخيس جعل من خزانة الكتب موضوعه الأعز، ومن بين تجلياته قصيدة سَرَد فيها مناقب مكتبة الإسكندرية بالذات : «قيل إن عدد مجلداتها يفوق حساب الأفلاك/ أو حبات رمل الصحراء».

رغب بورخيس إذن في تعلم اللغة العربية من أجل الاقتراب أكثر من الأصول الأدبية المقترنة بها. أية أصول ؟ تجدر الإشارة هنا إلى أنه من الأدباء الذين باشروا تعلم لغة من أجل قراءة كتاب واحد «في النص». وحسب من كتبوا عنه، فإن الأمر يخص **ألف ليلة وليلة**، كتاب انتقل جزئيا إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة. بالنسبة لبورخيس، والحالة هذه، يتلخص اللسان العربي، والأدب العربي، في هذا الكتاب الذي افتتن به فكتب عنه مرارا، ومن الواضح أنه شكل أفقا لمؤلفاته، ربما أكثر من **الكوميديا الإلهية** التي شغف بها ولهج بذكرها، معتبرا إياها أعظم كتاب أدبي (لكنه لم يجشم نفسه حسب علمي عناء تعلم الإيطالية من أجلها). كان يود قراءة كتاب **ألف ليلة** بالعربية

لفك سره المفترض وجوده في هذه اللغة بالذات، يود كشف مكنونه ورؤية ما لم يبصره حين قرأه بلغات أوروبية، وكأن الأمر يتعلق بسر الوجود ولغز الأبدية. كان يتمنى وهو على حافة الموت أن يجد فيه كلمة السر التي تتيح له ولوج العالم الآخر واكتساب حياة جديدة.

أن تدرس اللغة العربية، ثم تموت ! ومن اللسان ما قتل... لم يمهل العمر بورخيس لكي يدرس **ألف ليلة** بالعربية، بضعة أشهر ليست كافية. توفي مؤلف «الألِف» و«مكتبة بابل» وفي نفسه شيء من حكايات شهرزاد، من اللغة العربية التي ختم حياته على عتبتها وهو يتلعثم بتهجيها.

دانتي الجديد[4]

يُحِلُّ خوان غُويتِيصُولُو الثقافة العربية مكانا مرموقا في شجرة أنسابه الأدبية. تؤكد ذلك عناوين بعض مؤلفاته : **مقبرة**، **حوليات شرقية**، **في ممالك الطوائف**، وآخرها **الأربعينية** التي تهمني هنا بصفة خاصة.

يؤدي رقم أربعين دورا هاما في هذه الرواية. فمع موت صديقة الراوي، يدخل هذا الأخير في حالة حداد يتواصل، كما هو متعارف عليه، أربعين يوما، هي مدة «الجحيم الجوي» الذي انهال على بغداد (إبان حرب الخليج الثانية، سنة 1991). في إطار ذلك، يشرع في كتابة رواية من أربعين فصلا هي **الأربعينية** بالتحديد. ولأنه كاتب، فإنه عليه أن يوجد مسافة معينة بينه وبين الأحداث الشخصية والعالمية، لذا تفرض صورة الحجر الصحي نفسها عليه فيتساءل : «أليست صيرورة الإبداع الأدبي بدورها أربعينية ؟»، قبل أن يضيف بأن القارئ، بمجرد انغماسه في أثر أدبي، «يعيش أيضا أربعينية حجر، معزولا عن العالم في فقاعته الخاصة».

العنوان الذي اختير للترجمة الفرنسية، **برزخ**، هو بدوره عنوان موفق. فالبرزخ، حسب الموروث الإسلامي، هو الوقت الذي يمر بالإنسان منذ موته إلى غاية بعثه. تجري أحداث رواية غويتيصولو على مستويين اثنين، يصعب التمييز بينهما في بعض الأحيان.

---

4. ظهر هذا النص مقدمة لرواية خوان غويتيصولو، الأربعينية، التي نقلها الى العربية مع مقدمتها الأستاذ إبراهيم الخطيب، طبعة الفنك، 1995.

فالراوي يتنقل عبر مشاهد واقعية في باريس ومراكش والقاهرة. إنه يمتطي الطائرة، ويتجول على متن سيارة، ويغتسل في حمام عمومي، ويناقش زوجته بحُنو، ويشاهد الأخبار التي تبثها التلفزة. بيد أنه فيما يحيا حياته، يحلمها أيضا. فإلى جانب العالم الملموس المحسوس الذي يتحرك فيه، ينبسط عالم آخر، أثيري، هو البرزخ، الذي يصفه ابن عربي بما معناه أنه حينما تحلق الأرواح نحو العالم الوسيط أو البرزخ، تظل مالكة لجسمها الذي يكتسي الشكل اللطيف الذي يتجلى لنا عندما نرى أنفسنا في الحلم.

يتجول الراوي بخفة بين عالم وآخر. وتقوم صديقته، بِياتريس الجديدة[5]، بدور الدليل في العالم الأُخْرَوِي (تصدر عنها دوما إيماءة غير مُجدِية ومؤثرة غايتها البحث عن سجائر «غُولْواز الزرقاء» التي كان من عادتها تدخينها). تتوالى الأحلام والرؤى والاستيهامات، فيتصور الراوي نفسه فيها ميتا بصحبة أرواح هائمة. «لحظةَ بدأت أستعد لتحرير الكتاب على نحو ملموس، قضيت نحبي».

مم تنبعث هذه الصور ؟ من الكتب. فالراوي قارئ واقع تحت تأثير قراءاته، وما يعيشه يغدو انعكاسا لما يقرأ، إلى درجة أن يفقد صلته بهذا العالم. إنه يعيد على هذا النحو تجربة ضون كيخوطي، مع فارق، وهو أن الأمر هنا لا يتعلق بروايات الفروسية، وإنما بنصوص صوفية أو ذات صلة بالحياة بعد الممات : **الدليل الروحي** لمُولِينُوس، **الكوميديا الإلهية** لدانتي، مؤلفات ابن عربي، أقوال البسطامي المأثورة، إضافة إلى لوحات جيروم بوش ومحفورات غوستاف دُوري.

وأيضا كافكا، ولا شك، ذلك المتخصص في الانتظار الأُخْروي : فحين يُدعَى الراوي للمثول أمام محكمة الحسابات من طرف نكير ومنكر (وهما الملاكان «الحيسوبيان»، «الفاحصان»، «الممتحنان»)، يجد نفسه في مصلحة إدارية حيث تُغلق الأبواب وتُفتح، وُيرغم فيها المدعو على الانتظار، فلا يهتم به أحد، بل لا يُستقبَل حتى من قبل من دَعَاه. ويرن جرس الهاتف

5. بياتريس هي دليل دانتي في بعض مراحل **الكوميديا الإلهية**.

ذات لحظة أخرى، فيقال للراوي بأن نكير ومنكر على الخط، لكن لا أحد يجيب. «ماذا عليه أن يفعل ؟ هل يقطع المكالمة فيُهين كرامة المحققين ومكانتهما ويخاطر بتعريض نفسه مسبقا لغضبهما ؟ ألا يحاولان بالضبط إخضاعه للاختبار بغية قياس صبره ومدى احترامه الواجب لسلطتهما ؟»

يعمِّق غويتيصولو بهذه الرواية نظرات العالِم الشهير آسِين بَلاسيوس الذي أحصى في كتابه **الأخرويات الإسلامية في الكوميديا الإلهية** ما يدين به دانتي للثقافة العربية، وخاصة **كتاب المعراج** (الذي يحكي سفر النبي إلى العالم الآخر)، ورُؤَى ابن عربي الصوفية، و**رسالة الغفران** للمعري. كما يواصل غويتيصولو أيضا، حسب الظاهر، تقليدا قديما هو التساؤل عن مصير الأموات في العالم الآخر. ففي جو التنافس بين المذاهب والآراء اللاهوتية المتعارضة، تغدو الغاية هي معرفة أي إيمان وأي معتقد يكفلان النجاة بعد الموت. من هنا أهمية ما يمكننا أن نطلق عليه الحلم البِدعي : يتجلى المُتوفَّى لأحد معارفه في المنام فيحدثه عما جرى له، وهل أُثِيب أم حاق به العقاب. لقد كان الحلم البدعي في الغالب فرصة يصفي فيها الحالم حساباته مع خصومه وأعدائه.

يفضل غويتيصولو البعد الصوفي في الثقافة العربية، لذا فإنه لا يولي أهمية تذكر للمعري، الشاعر الأعمى الذي يحضر على ما يبدو في **الأربعينية** من خلال بيت شعري :

« Pisa la tierra con suavidad, pronto serà tu tumba »

«دُسِ الثَّرَى بلُطف، فقريبا سيصير قبرا». فهل هذا من شعر المعري ؟ أم أن الترجمة المستعملة تقريبية ؟ على أية حال، يتميز نص المعري بقوة أكبر وسخرية أشد، إذ يقول الشاعر، وهو يفكر في كل الأجداث التي ترقد في بطن الثرى :

خَفِفِ الوَطءَ ما أظنُّ أَدِيمَ الـ   أرضِ إلاَّ مِن هذه الأجسادِ

ينسجم هذا البيت تماما وحالة الأرواح في البرزخ، عالم الرهافة كما يصفه غويتيصولو اعتمادا على ابن عربي، فأرواح الموتى تطأ الأرض ببالغ

الخفة، وتحلق، مثل عصافير صغيرة هشة تحن إلى الماضي.

سيقرأ القارئ العربي **الأربعينية** وشعور يخامره بأن المعري مهمل فيها. إنه من النافل القول بأن للرواية تناسقها المنطقي الخاص، وأنها في امتلائها أشبه ببَيضة، فلا يمكن إضافة شيء إليها ولا نزعه منها دون تكسير بنيتها. فلو أننا قلنا لغويتيصولو إن روايته تفتقر إلى إحدى الشخصيات أو إحدى الإحالات، لكان كلامنا غير معقول. بيد أن العالم الآخر في مخيال القارئ المشبع بالأدب العربي مرتبط بالمعري وكتابه **رسالة الغفران** الذي يصف بظرف ودعابة وتفاصيل غزيرة انبعاث الأموات من قبورهم، والحساب، والجنة والنار. إن العالم الآخر، حسب وصف المعري، عبارة عن مأدبة هائلة يترافق فيها الشعراء والنحويون. وبما أن ابن القارح، بطل الكتاب، رجل أدب، فإنه لا يمكن أن يبعث من موته إلا صحبة أدباء، لكن هذا المنظور لا يمكن إلا أن يستثير في غويتيصولو نفورا قويا : «أنا لا أتصورك مطلقا في إحدى تلك المسامرات الصاخبة، التي تخلب لُبَّ مواطنيك، بين الشعراء والروائيين والنقاد وفقهاء اللغة وعلماء النحو، وأنت تناقشهم في موضوعات أدبية إلى أبد الآبدين ! فأي عقاب قاس أن تُرغَمَ على تحمُّل صحبة الجامعيين والمتملقين المزيَّنين بالأوسمة والمدلَّلين من وسائل الإعلام، وكل تلك الزمرة الغبية من الكتبة، والشعراء الكَفافِيين[6]، والملهمات المتحذلقات، وفاقدي الشخصية المنتفخين بغرور الاكتفاء الذين وليت منهم الأدبار فرارا !»

لقد وصف المعري العالم الآخر مع أنه لم يكن يؤمن تماما بالبعث، حسب ما كان يرميه به بعض معاصريه[7]. ربما لهذا السبب لم يلتقه غويتيصولو في **الأربعينية**. لكن لعلهما اتفقا على اللقاء في مكان آخر، في رواية أخرى.

---

6. نسبة إلى الشاعر كَفافِي.

7. مع أنه قال في **سقط الزند** :

خُلِقَ النَّاسُ لِلبَقَاءِ فَضَلَّتْ   أُمَّةٌ يَحسبونَهُمْ لِلنَّفادِ
إِنَّمَا يُنقلُونَ مِن دارِ أعما   لٍ إِلَى دارِ شِقْوَةٍ أو رَشادِ

طه حسين وأوروبا

كنت، وأنا تلميذ في الرباط، أتردد على المركز الثقافي المصري، على مقربة من ساحة بييتْرِي، ولربما قرأت كل ما ضمت خزانته من كتب. لكن اللقاء الحاسم في تكويني ارتكز بالأساس على مؤلِّفين اثنين، أحدهما شاعر والثاني ناقد. الشاعر هو محمود سامي البارودي، قرأت ديوانه بتحقيق علي الجارم، فاكتشفت الشعر القديم بموضوعاته وصوره وبلاغته. من شرح الديوان تلقنت باندهاش لغة الشعر، أجَل لغته، لأن للشعر لغة خاصة فريدة يتعين تعلمها والتعود عليها. مازلت أذكر بداية قصيدة كتبها البارودي خلال منفاه بسرنديب :

مَحا البَيْنُ ما أبْقَت عيونُ المَهـا مِنّي　　　فَشِبْتُ ولم أقْضِ اللُّبَانَةَ مـن سِنّي

أما الناقد فهو طه حسين، كاتب مهووس بالقارئ عندما يشرع في الكتابة، يضعه دائما نصب عينيه، إن جاز القول، فيعقد معه حوارا وديا لانهائيا. قرأت **الأيام** بطبيعة الحال، إلا أنني لا أتذكر منه إلا ما يتعلق بمُعلم لم يكن قادرا على النطق بحرف القاف، فكان يقع في هفوات لسانية غير متوقعة وأحيانا بذيئة. المفاجأة الكبرى بالنسبة لي كانت دراسات طه حسين النقدية، قرأت معظمها بحماس عارم، وتبين لي، للمرة الأولى، أن هناك، إلى جانب الأدب، خطابا عن الأدب، خطابا قائما بذاته ومكتفيا بها، لا يتوقف الاهتمام به بالضرورة على معرفة المؤلفات التي يكون الحديث عنها. ولعل ما وطد علاقتي بعميد الأدب العربي ثقافته الفرنسية، إذ كنت في ذلك الوقت

أشاطره المجال نفسه.

كان معجبا بأحمد لطفي السيد، لكن ولعه الشديد كان بالمستشرقين، فمنهم تعلم المقاربة التاريخية للأدب العربي القديم، التي أفادته ولاشك في إعادة النظر في قيمة الأدب الجاهلي، ولا يخفى أنه كان يعتبر كلام من يدعوهم «علماء أوروبا» قولا فصلا في العديد من القضايا. وبارتباطه بالنقاد الفرنسيين لم يعد بإمكانه أن يدرس الأدب العربي بمعزل عن الأدب الفرنسي. فإذا تحدث مثلا عن **طوق الحمامة** لابن حزم يشير إلى **كتاب في الحب** لستاندال.

ماذا تعلمت منه ؟ أن الأدب العربي في مرتبة ثانية. لقد كان مقتنعا بذلك، بل كان ذلك موضوعه الأثير، شغله الأساس، وسر الشعور بالدونية والمرارة التي نلمسها عنده بين الفينة والأخرى. توصل إلى هذه النتيجة عندما قارن الأدب العربي بالأدب اليوناني، واللاتيني، والفارسي. رأى نفسه ملزما بالإقرار أن المرتبة الأولى من نصيب الأدب اليوناني. أما الأدبان الآخران فصفى حسابهما وحسم أمرهما بقوله إن اللاتيني ما هو إلا نسخة من اليوناني، والفارسي مجرد انعكاس للعربي.

هذا فيما يخص الماضي، فما هو حال الأدب العربي الحديث ؟ إنه بدوره في مرتبة ثانية، ثانوية، بالنسبة للأدب الأوروبي، النموذج الفاتن الذي لا مندوحة من محاكاته والنسج على منواله. يبدو المؤلفون العرب حينئذ في نظره تلامذة يوفقون أو يفشلون بقدر قربهم من، أو بعدهم عن أساتذتهم الأوروبيين. أحمد شوقي لم يكن مواظبا بما فيه الكفاية على دروسهم، ومن هنا، وهو أمير الشعراء، تقصيره وضعف شأنه حين يوضع بإزاء بودلير أو فاليري. لن يتسنى إنقاذ الأدب العربي إلا بالإقبال على الأدب الأوروبي والانصهار فيه. مستقبل الثقافة المصرية، والعربية عموما، هو تشرب أوروبا والاقتداء بها.

كان هذا الارتسام الذي خرجت به حين قرأت طه حسين وأنا في السن الخامس عشر. لم أعد إليه من جديد، ومن الراجح أن قراءتي له اليوم ستكون

مختلفة. أغلب الظن أنني لن أفعل، فلقد وطدت العزم ألا أعود لقراءات الصبا، لأنني، حين أقوم بذلك، كثيرا ما أصاب بخيبة أمل شديدة، فأتنكر للمؤلفين الذين كانوا يثيرون فضولي المعرفي، مما قد يعرضني الى التنكر لنفسي والتنقيص من شأنها.

تائه «في شرق معقد»

حين ترد على بالنا كلمة «أدب»، نفكر عادة في أنماط وأجناس تنعت بالأدبية، لا سيما الشعر والرواية والمسرح، تقسيم ثلاثي مألوف في المقررات المدرسية والجامعية. أما في الماضي فإن الأدب كان يدل على شيء آخر ؛ لم تكن الرواية ولا المسرح طبعا من مقوماته. وبدون الدخول في التفاصيل لنقل إنه كان يحيل إلى الكلمات المأثورة، إلى الخطابات الجديرة بالذكر والحفظ، كالأشعار، والمواعظ، و«الأخبار»، والمُلَح، والشخصيات النموذجية، والحِكَم والأمثال.

ماذا سنفعل بهذا «التراث» الباذخ ؟ كيف سنقدمه عندما نخاطب ليس الجامعيين فحسب، وإنما القارئ العام ؟ كيف نستغل ونصدّر الشعر الذي يُعتبر أهم مكوناته ؟ بعبارة أخرى، كيف ننقله إلى لغة أجنبية، كيف «نرُدّه» إليها ؟ كما يحدث ولا شك لعديدين غيري، أشعر بانزعاج مكتوم كلما وجدت نفسي ملزما بترجمة قطعة شعرية لمن لا يعرف العربية. يُخَيّل إلي أن ذلك لا يهمه ولا يعنيه، وبطبيعة الحال لا يعن لي أن ألومه بل أؤنب نفسي لكوني لم أفلح في إثارة اهتمامه. يصغي إلي بلطف ووقار، يقطب أحيانا، فأجدني أقدم له عرضا حول الشعر العربي، وإذا بي أعود إلى البدايات، إذا بي أرتقي إلى العصر الجاهلي. وأنا أتحدث إليه أراني مرغما أن أضع نفسي مكانه، وبدون احتراس أراني في لحظة أو أخرى أحيل على الأنساق الأوروبية. ها أنذا مرة أخرى، وعلى مضض، مقارِن، ها أنذا مترجِم في خدمة سيدين.

انتابتني هذه الأفكار قبل مدة وأنا أهيئ محاضرة دُعيت إلى إلقائها في بلدة من جنوب فرنسا. تركوا لي اختيار الموضوع، لكن كان من باب المضمَر، على ما بدا لي، أن يرتبط بالأدب العربي. فليس من المتوقع أن تُوَجَّه لي دعوة فرنسية للحديث عن رُونسار، أو أَندري شِينيي، أو جان جِيرُودُو ! يتعين على كل واحد أن يبقى في مكانه لا يبرحه...

مكتبة عامة، جمهور متكون من مثقفين منفتحين ومتعاطفين، لكن معرفة معظمهم بالأدب العربي شبه منعدمة. عنوان واحد أليف لديهم : **ألف ليلة وليلة**. لا شك أنه كان من بينهم من سمع بنجيب محفوظ، واحد أو اثنان، لا أكثر. لذا أحسست أنني مُقَلّد برسالة : إثارة اهتمامهم بالأدب العربي ؛ رسالة لم يكلفني أحد بتبليغها، إلا أنني منذ عهد طويل أحس أن من واجبي أن أقوم بشيء من «التبشير» الأدبي، وإن كنت لا أدري لماذا.

بعد تردد طويل وقع اختياري، كنقطة انطلاق، على نصين ارتأى المنظمون - فكرة رائعة - أن تقرأهما ممثلة موهوبة. الأول من **الليالي**، حكاية العبد الصغير كافور الذي يكذب مرة في السنة، والثاني المقامة الخامسة للحريري، نص سبق أن خصصت له فيما مضى كتاب **الغائب**.

لم تكن ثمة حاجة لتقديم حكاية كافور، يكفي أن تُقرأ، وكما كان متوقعا تم تلَقّيها بحماس كبير، وبما أنها من النوع الهزلي فقد أثارت الضحك من البداية إلى النهاية. وما ساهم في نجاحها، علاوة على مهارة الممثلة، أنه خلال المناقشة، وبناء على عملية حساب ومقارنات، تبين أن أحداث القصة جرت في بداية شهر أبريل. العثور على سمكة أبريل في **ألف ليلة وليلة**...

وعلى العكس، فإن مقامة الحريري لم توقظ الاهتمام نفسه. على أني، قبل أن تُقرَأ، قدمت إيضاحات عن المؤلف، ومنشإه، وتاريخ كتابه، والنوع الذي ينتمي إليه. منذ الجملة الأولى خيم جو من الغرابة على الجمهور. كيف يمكن وصفه ؟ في أسوء الأحوال ما يعترينا من شعور أمام ضيف غير مرغوب فيه، وفي أحسنها تلك الهيبة التي تحدثها تَعزيمَة أو شعيرة صلاة بلغة أجنبية. لا شك أن الممثلة أحست بما انتاب الحضور من شعور ملتبس غامض، فلم

يكن يبدو عليها الارتياح أثناء إلقائها، أحسست أن جمهورها حائر وتائه «في شرق مُعقَّد». ولقد خامرني شيء من الندم لكوني فرضت عليها تمرينا محفوفا بالمخاطر.

هي ذي بداية المقامة : «سَمَرتُ بالكُوفة في ليلة أَدِيمُها ذو لَونين، وقَمَرُها كَتَعْوِيذ من لُجين، مع رُفقَة غُذَوا بِلِبانِ البيان، وسَحَبُوا على سَحْبَانَ ذيلَ النسيان، ما فيهم إلاّ من يُحفَظُ عنه ولا يُتَحَفّظُ منه، ويَميلُ الرّفيقُ إليه ولا يَميلُ عَنه».

ما الذي يزعج في هذا المقطع ؟ الاستعارات أولا : أَدِيمُ الليل، لِبان البيان، ذَيل النسيان. ثانيا أسماء ليست مألوفة، قبيلة وائل، وعلى الخصوص سَحْبان، نموذج الفصاحة، اسم يشير هنا إلى كون الأدباء المجتمعين خلال السّمَر يمتازون بثقافة أدبية معتبرة. ثم لا بد من إعطاء تفسيرات جغرافية، موقع الكوفة، مدينة عراقية أقل شهرة من البصرة، منافستها في الماضي ؛ لكل منهما مدرسته النحوية. أضفتُ، دون دخول في التفاصيل، أن الحريري من البصرة.

صعوبات من هذا النوع تعترض القارئ في كل جملة من المقامة، من المقامات. وعلاوة على ذلك فإن المقامة نوع هجين، نثر ممزوج بمقاطع شعرية. **ألف ليلة وليلة** ترحب أيضا بالشعر، ولكن بدرجة أقل. هذه الازدواجية، لنشر إلى ذلك بدون إلحاح، لا تُتَصوَّر اليوم، فالمزج بين الشكل المنظوم والشكل المنثور في الكتابات الحديثة منبوذ تماما. إضافة إلى الإحالات الثقافية التي تبدو مُلغِزة، نجد في النص كلمات مهجورة، لا تظهر عند الترجمة. كلها حواجز تعوق الفهم المباشر. وهكذا تبدو المقامة كنص مغلق، عمدا، إنها ليست موجهة لكل القراء، وإنما لنخبة، لصفوة من الأدباء، لفئة خاصة، تتكون من أشخاص مشابهين لأولئك الذين يصفهم المقطع الذي نقلتُه.

نقلتُه لجمهوري في ترجمة فرنسية طبعا، ولو قرأته في لغته الأصلية أمام جمهور عربي لبدا لا محالة أكثر انغلاقا وغموضا. نصل إلى النتيجة المذهلة

أن قراءة الحريري بالفرنسية أيسر من قراءته بالعربية. وينطبق هذا أيضا على مجمل الشعر الكلاسيكي. ذلك أن الترجمات، بصفة عامة، لا تُولي اعتبارا للسجع، ولا تأبه ب «الغريب من اللغة» (الألفاظ النادرة والمهجورة)، وتمر مر الكرام على الألعاب اللفظية. وحدها الإحالات التاريخية والجغرافية تظل مبهمة عند النقل. لنُعرِّج لحظة على **المعلقات** : قراءتها مستعصية شاقة ولا بد من الرجوع إلى ما يرافقها من تفسير أسفل الصفحة، إلا أننا عندما نقرأها في الترجمة الفرنسية لجان جاك شمِيدت، فإن الصعوبة تتبخر إلى حد كبير - صحيح أن ترجمة جاك بِيرك تحتفظ بمسحة من غموض الأصل.

على عكس **ألف ليلة وليلة** فإن **مقامات الحريري** لا تحتمل الترجمة برحابة صدر، وذلك بسبب كتابتها التي من العسير، بل من المستحيل الوفاء بها، وهذا ما يفسر جزئيا كونها مجهولة في الغرب خارج الأوساط الجامعية. ومع أنها تُرجمت إلى الألمانية والإنجليزية والفرنسية، فالملاحظ أن لا مترجم ربط اسمه بها ونجح في ترجمة إبداعية مماثلة لتلك التي أنجزها أنطوان غالان بالنسبة ل **الليالي**. ومع ذلك لنشر إلى ترجمة طريفة لمقامات الحريري نشرها المستشرق والشاعر الألماني فريدريش رِيكَّارْت سنة 1829، وقد نقلها مراعيا في لغته وبدقة عجيبة السجعَ والمحسنات البديعية الموجودة عند الحريري.

في فصل من كتابي **لن تتكلم لغتي**، ذكرت تجربة مماثلة عشتها في مدينة ستراسبُورغ الفرنسية. كان حديثي آنذاك عن مقامات الهمذاني، وللتقرب من الجمهور ربطتها بالرواية الشطارية في الآداب الأوروبية. أما في جنوب فرنسا، فلقد اهتديت في الأخير إلى وسيلة ربما أثارت بعض الاهتمام لدى الحاضرين : عرضت عليهم مجموعة من مُنَمنَمات الواسطي التسعة وتسعين المتعلقة بمقامات الحريري... ومن وجهة نظر ما، يمكن اعتبارُ هذه الصور ترجمة، بل يمكن أن نزعم بدون حرج كبير أن لها فضلا لا ينكر في استمرار مقامات الحريري في البقاء.

عزاء تافه

خلال مائدة مستديرة بباريس، سمعت كاتبة لبنانية تشكو من قلة اهتمام الفرنسيين بالأدب العربي. نحن نقرأ ما يكتبون، نعرف أدبهم، بينما هم يهملوننا، قالت ساخطة من هذا التفاوت الصارخ. إنها في العمق حكاية حب غير متبادل، قصة غيظ غرامي : العرب مفتتنون بالفرنسيين لكن هؤلاء لا يأبهون بهم، العرب يُعطُون لكن بلا مقابل. وبحنق غير مكتوم أشهدت الكاتبة الجمهور على نكران الفرنسيين للجميل. خِلت نفسي حينئذ في مسرحية لرَاسِين : عملت كل شيء من أجلك، لكنك ترفضني وتشيح بوجهك عني.

قد يتمرد الأديب العربي على هذا الوضع فيدّعي أنه متفوق معرفيا على قرينه الأوروبي. أليست له في الغالب لغة زائدة، أدب إضافي ؟ وقد يتساءل: أليست لي ميزة معرفة الآخر، بينما الآخر لا يعرفني ؟ ألا يعاني من نقص، بمجرد أنه لا يعلم شيئا عني ؟ لكنه عزاء تافه... في سياق مماثل، أقام كاتب بولوني، كازِيمِيرس برَانْدي، موازنة بين الطالب الفرنسي والطالب البولوني: «للطالب الفرنسي نواقص في الثقافة العالمية أكثر من الطالب البولوني، إلا أن ذلك يجوز له، لأن ثقافته الخاصة تتضمن إن قليلا أو كثيرا كل إمكانيات وكل مراحل التطور العالمي».

الاختلال في العلاقة يولد رغبة جامحة في اعتراف الآخر بي، ما يمكن تفسيره كطموح في تجاوز الإطار القومي والاندماج في الإطار العالمي، أو

كما يقول ميلان كونديرا، العزم على الانتقال من السياق الصغير إلى السياق الكبير. كُتّاب أمريكا الجنوبية ينعمون برفاهية السياق الكبير، بينما الكتاب العرب يراوحون في الغالب في السياق الصغير. كان هذا، إجمالا، إحساس الكاتبة اللبنانية الآنفة الذكر.

* * *

إذا كان الفرنسيون لا يبالون بنا، إذا كانت لهم غراميات أخرى، طيب، سوف نمنحهم مع ذلك فرصة للاعتراف بنا، سنرغمهم بمعنى ما أن يقرؤونا، سنقدم لهم أدبنا في لغتهم، إما مباشرة بالكتابة بها، أو بأن نقوم نحن بترجمته. وهكذا لن يكون لهم عذر أو مسوغ لتجاهلنا.

وفي هذا الصدد قدَّمت دراسة جامعية قريبة عهد إضاءة مفيدة عن هذا الجانب[8]. يتكون متنها من روايات مغربية، قليلة في الواقع، لا تتعدى عشرة، مكتوبة بالعربية ومترجمة إلى الفرنسية. تسجل الدراسة الاهتمام الضعيف لدُور النشر الفرنسية بالإبداع السردي المغربي، وتؤكد أن المؤلف نفسه، أو وسيطا مغربيا، يقوم عادة بالتعريف به. وعلاوة على ذلك، فإن أغلب الترجمات من إنجاز مغاربة : **الخبز الحافي** لمحمد شكري ترجمه الطاهر بنجلون، **لعبة النسيان** لمحمد برادة نقلها عبد اللطيف غويرغات (بالاشتراك مع إيف غُونزاليس كِيخانُو)... ولا يقتصر الأمر على الترجمات بالفرنسية، بل يتعداه إلى الإسبانية، يقوم بها في الغالب مغاربة. لمن ؟ للفرنسيين، للإسبانيين ؟ لا، للمغاربة.

وللتدليل على هذا، تطرقت الدراسة إلى مسألة النشر المشترك الذي يتيح اقتناء المؤلفات بثمن معتدل. حين يعاد في الرباط أو في الدار البيضاء نشر كتاب مغربي ظهر في فرنسا، فإن القارئ المستهدَفَ هو أساسا القارئ الفرانكفوني المغربي. وهكذا فإن مغاربة يترجمون مؤلفات مكتوبة بالعربية وينشرونها لمغاربة. بضاعتنا رُدّت إلينا... يكتب مؤلفون بالعربية ويتوجهون إلى القراء، إلى مواطنيهم، بواسطة لغة أجنبية. لغة تمنحهم شرعية، بل أكثر

8. فاتحة الطايب، **الترجمة في زمن الآخر**، القاهـرة، المركز القومي للترجمة، 2010.

من ذلك : تهبهم بمعنى ما الوجود. إنها تقود اللعبة إلى النهاية. لعبة مرايا، تأكيد الذات عبر اللغة الأجنبية.

يمكن ملاحظة هذا في جل البلدان العربية. صحيح أنها ظاهرة لا تقتصر على العالم العربي، فبورخيس على سبيل المثال صار معروفا في العالم أجمع، وحتى في بلده، منذ أن تُرجِم إلى الفرنسية. لكنها حسب الظاهر حديثة النشأة في العالم العربي، وربما تفاقمت منذ منح جائزة نوبل لنجيب محفوظ سنة 1988، تاريخ بداية الاهتمام الأوروبي بالإنتاج الأدبي العربي[9]. منذ ذلك الحين استحوذت رغبة الترجمة على العديد من الكتاب العرب. رغبة لم تكن فيما قبل مسألة ذات أهمية قصوى، لم تكن على الأرجح الشغل الشاغل لطه حسين وتوفيق الحكيم ويحيى حقي، ولا حتى نجيب محفوظ. ذلك أنه كان لهؤلاء قراء، وكانوا معترفا بهم في لغتهم، ولم يكن لهم كبير مبالاة بترحيل كتاباتهم إلى لغة أجنبية.

لاحظ كافكا في **يومياته** أن أُمّة صغيرة تُكنّ احتراما كبيرا لكُتّابها، تعتبرهم موضوع فخر «أمام العالم العدائي الذي يحيط بها[10]». فيما مضى كان العرب يُجلّون كُتّابهم ويفخرون بهم. بالأمس القريب كان لديهم الشعور ذاته. هل هذا هو حالهم اليوم ؟

9. نفسه.

10. ذكره ميلان كونديرا **في الستار**.

وجه اللغة

يحدث أحيانا أن نكتب كلمة أو جملة دون أن ندرك تمام الإدراك مدلولها أو نتساءل عن صحة مضمونها. لا يتعدى الأمر حينئذ فهما غامضا، تصورا ملتبسا، حَدْسا ما...

من بين ذلك أنني كتبت يوما أن «كل متكلم يُعبِّر باللغات الأجنبية انطلاقا من لغته التي يمكن التعرفُ عليها عن طريق نَبرة شاذة أو لفظ أو تركيب». كلام واضح، مقبول إلى حد ما، لكنني أضفت مباشرة بعد ذلك : «وأيضا عن طريق النظرة وسِمات الوجه (أجل، للغة وجه)». ترى ما عساني كنت أعني بوجه اللغة ؟ تملكني الشعور لمدة بأنها عبارة لا تخلو من تهور، وتخوفت أن يستفسرني أحد القراء عما قصدت، أن يقول لي مثلا : هل يختلف وجهك عندما تتحدث بالفرنسية أو بالعربية ؟ وكيف الحال عندما تتحدث بالإنجليزية التي لا تتقنها تماما ؟

مجرد تخمينات... لكن أتيحت لي الفرصة مرة أو مرتين أن ألاحظ، لا أقول صحة حدسي، وإنما إمكانية استئناف البحث في هذه المسألة. قرأت مؤخرا مقالا عنوانه «ضيف غيرُ مَدعُو»، لشاعرة يابانية (يُوكُو تَاوَادَا)[11] تعيش في برلين وتكتب بلغتها الأصلية وأيضا بالألمانية. من جملة ما لاحظت أن «العديد من الألمان يَبدون مَرِحين عندما تتاح لهم فرصة التحدث بالإنجليزية،

11. Yoko Tawada, « Un hôte pas invité », in *Ex(tra)territorial. Les territoires littéraires, culturels et linguistiques en question*, édité par Didier Lassalle et Dirk Weissmann, Editions Rodopi B.V., Amsterdam-New York, NY 2014, p. 43-46.

فكأن هذا يسمح لهم بان يتحرروا من ضرورة تحسين أدائهم، ومن وسواس السيطرة على النفس، وهما أمران أصبحا مرتبطين باللغة الألمانية». رَوَت في هذا السياق أن أحد معارفها، وهو تشيكي يعيش في كاليفورنا، يفضل كثيرا، حين يزور ألمانيا، التحدث بالإنجليزية على التحدث بالألمانية. «فما دام يتحدث بالإنجليزية، يُعامَل بلُطف على أساس أنه قادم من أمريكا ؛ لكن عندما ينتقل إلى الألمانية، تجعله نبرته الخفيفة يُصَنَّف حالا في فئة أوروبا الوسطى [...] ؛ يفقد حينئذ وضع الضيف [...] ولا يُسمح له بدخول صالون اللغة الألمانية».

إذا كانت هذه تجربة الزائر التشيكي، فما هي حالة الشاعرة اليابانية ؟ «فيما يخصني يمكن أن أقول إن «النبرة» تبدو في وجهي أكثر مما هي عليه في نُطْقي، فمهما تكن اللغة التي أتحدث بها فإن مظهري الخارجي يكفي لتصنيفي فورا. أُدْعَى بلُطف إلى الدخول إلى الصالون العائلي لأن ليس ثمة فيما يخصني احتمال بأن أتحول إلى امرأة أجنبية حتى النُّخاع، لا يُكتَشَف بسرعة أنها كذلك».

تضيف الشاعرة : «ومع ذلك، هناك أشخاص من البورجوازية المثقفة لا يَكُفّون عن مقاطعتي بملاحظات من نوع : مُذهِل حديثك الجيد بالألمانية! إلى درجة أنني أشعر في النهاية أنني مقصاة ولا أعود قادرة على الاستمرار في الكلام. أو لا ينفكّون يسألونني هل أعرف هذه الكلمة الألمانية أو تلك. بشكل عام يكشف اختيار هذه الكلمات بالذات أنه لم يسبق لهم أبدا أن تعاملوا فعلا مع لغة أجنبية. يبدو جليا أن وضع شخص ليس منهم، وليس أيضا أجنبيا، يثير الانزعاج». لن تتكلم لغتي : ظاهرة تتخفى في التفاصيل.

قبل ما يقرب من عشرين سنة، كنت لمدة قصيرة في كامبريدج بالولايات المتحدة، حيث جامعة هارفارد. ذات صباح كنت متجها إلى المكتبة (ماذا ستفعل في هارفارد إذا لم تزر المكتبة يوميا ؟)، وإذا بي أبصر عن بعد مغربيا قادما جهتي. لم أكن أعرفه، ولم أره قبل ذلك، لكنني علمت أنه من المغرب، ويمكن أن أضيف أنني نادرا ما أخطئ في تخميني. كيف أتعرف على مغربي،

قبل أن ينبس ببنت شفة (لابد من توضيح ذلك، لأنه إن تحدث لا مجال حينئذ للتردد) ؟ أهي قسمات الوجه، كآبة مستسلمة، طريقة مشي ببطء، نعم ببطء، كأنه يتجول ؟

كان يقترب مني رويدا. ما العمل في هذه الحالة ؟ متابعة طريقي. في تلك الأثناء قلت لنفسي إنه لا شك يحن إلى طبخ بلاده، إلى طعام أهله البعيدين، وتذكرت ما قاله الحسن اليوسي عن الطريقة المُثلى لعلاج المغربي عندما يمرض (ربما يقصد عندما ينهار عصبيا) : «أطعموه الكُسكس». وبينما كنت أدير هذه الوصية في ذهني، اقترب مواطني بحيث صرنا جنبا إلى جنب. ركزت نظري على نقطة في الفضاء أمامي وتابعت السير، وإذا بي أسمع : سي عبد الفتاح ! لا شك أنه كان يعرفني، ربما دَرَسَ في الكلية التي كنت أشتغل فيها. قد أكون تضايقت حينئذ وبدت علي علامات اضطراب، وعلى الأرجح لاحظ ذلك لأنه قال لي على الفور : «اسمح لي سي عبد الفتاح، بغِيت غِير نَدْوي معاك شويا بَلعَرْبِية (أريد فقط أن أتحدث معك شيئا ما بالعربية)».

الحنين إلى الوطن حنين إلى اللسان. كان بحاجة إلى التحدث بلغة الأم، ضرورة قصوى، شكل من التداوي والعلاج. تبادلنا بضع كلمات، نزلَت بردا وسلاما عليه، وعلي كذلك. تغير وجهه، صار له وجه آخر، وجه يشع بهجة وسرورا.

صورة المثقف حَمّالا

سوف أتطرق في هذا النص لبعض مظاهر المُثَنَّى عند إدوارد سعيد، وخصوصا للمثنى على الصعيد اللساني. وكما لا يخفى، فعنوان النص هنا مستوحى من رواية جِيمس جُويْس المشهورة، **صورة الفنان شابا**. وما حدا بي إلى اقتباسه أن إدوارد سعيد كثيرا ما يستشهد بالكاتب الأيرلندي الذي تجمعه وإياه وشائج متعددة، من بينها روح المعارضة والمشاكسة التي يتصفان بها، وأيضا لكونهما اختارا حياة المنفى والاغتراب.

ارتسمت صورة المثقف كحمّال في ذهني وأنا أقرأ سعيد، وعلى الأخص مذكراته، **خارج المكان**. فإذا بنماذج حمّالين ترد على بالي، حمالين أسطوريين، وفي مقدمتهم العملاق أطلس (اسم يعني الحمّال باليونانية) الذي حُكِم عليه بحمل الأرض، ومن بينهم وبمعنى ما سيزيف وصخرته العنيدة، وكذلك إيني، بطل **الإنيادة** لفيرجيل، الذي فرّ من طروادة وهي تحترق حاملا أباه على ظهره. بالإضافة إلى هؤلاء ثمة حمالون يبدون لأول وهلة أقلّ أسطورية وأقل تألقا، وأخص بالذكر السندباد الحمّال، صاحب السندباد البحري، ويُسمى الحمال لأن شغله حمل «أسباب الناس»، أي أثقالهم، على رأسه، كما نقرأ في الحكاية ذائعة الصيت التي تتحدث في العمق عن مثنى، عن سندبادين اثنين، البري والبحري (يحكي السندباد البحري أسفاره السبعة للبري ثم يكافئ على إصغائه بسخاء، لأنه صار يحمل قصته).

مقارنة مع هؤلاء، ماذا يحمل إدوارد سعيد ؟ تحت أي ثقل يرزَح ؟

لنبدأ بما قد يبدو تافها أو ثانويا، لنبدأ بمشهد زيارته وهو تلميذ في مدرسة ماونت هيرمون بالولايات المتحدة، لأسرة عمه في نيويورك، من أجل قضاء عطلة عيد الميلاد ؛ وصل عند مضيفيه حاملا حقائبه الضخمة، وإذا بالبيت يكتظ بها فلا يتحركون فيه إلا بصعوبة كبيرة. يعلق سعيد على ذلك : «كان بإمكاني تركُها في المدرسة ولكني كنت أرفض رفضا قاطعا، لأسباب عُصابية، أن أذهب إلى أي مكان دون أن أصطحب معي جميع ممتلكاتي»[12]. ويلح على عادته تلك في موضع آخر : «عندما أسافر أصطحِب معي دائما كمية لا حاجة لي بها من الأمتعة» (271). حقائب ضخمة ثقيلة يصطحبها معه خلال تنقلاته وتجوالاته، فإذا به والحالة هذه يمشي منحنيا مقوس الظهر مُعوجَّه.

من قرأ مذكرات سعيد يعلم أن أحد هواجسه المُلِحّة (أو عِللِه كما يسميها)[13]، مرتبط بخشيته أن يصير أحدب ؛ فهو يخصص عدة صفحات من **خارج المكان** لوصف جهوده المضنية «لتقويم اعوجاج ظهر[ه]» (95). وارتباطا مع هذا الهاجس تبرُز صورة الأب بقوة : «سنوات بذلها أبي من المحاولات لجعلي أقف مستقيمَ القامة، الكتفان إلى الخلْف، كان يقول». يقولها بالإنكليزية، فتضيف أمه بالعربية : «لا تسْترْخ». ومراعاة لرهافة شعوره ودرءا للحرج، يكتفي الأب أمام الناس بكلمة واحدة : «ظهر» (95). وحين يستبد الحنين بالتلميذ إلى أهله وهو في الولايات المتحدة، يسحب حقيبة ضخمة من تحت السرير (لا يمكن أن تكون حقائب سعيد إلا ضخمة)، ويقلّب في ألبومات الصور والرسائل فيجهش بالبكاء، لكنه سرعان ما يتذكر قول والده : «استقم ! شد ظهرَك إلى خلف، ظهرك، ظهرك» (291). بغض النظر عن الجانب الفيزيولوجي، يوحي كلام الأب بمعاني أخرى لتقويم الظهر : الاستواء، الاستقامة المعنوية، المشي مرفوع الرأس، التغلب على

12. **خارج المكان**، ترجمة فواز طرابلسي، بيروت، دار الآداب، 2000، ص 293. ستحيل الأرقام بين عارضتين فيما يلي إلى هذا الكتاب.

13. هاجس آخر من هواجسه مرتبط منذ طفولته بالعين، بالنظر بشتى دلالاته، ومن ضمنها وسواس فقدان البصر. وهنا يخطر في الذهن أوديب، أوديب الذي نعت بهذا الإسم لاعوجاج في رجليه... سوف أعود في إحدى الصفحات القادمة إلى موضوعة العين والعمى عند سعيد.

نزعة الانكماش واللامبالاة، الجرأة على المجابهة والصمود، صفات أساسية للمثقف الحق كما سطرها سعيد في **المثقف والسلطة**.

الاستواء، بهذا المعنى، من الصفات التي يجب على المثقف أن يراعيَها. وفقا للقاموس **المنجد**، يوصف المرء بالسوي عندما يكون «مستوي الخَلْق لا عيب فيه ولا داء». لكن هل المثقف شخص سوي ؟ أينبغي أن يتصرف استنادا إلى صورة نمطية يلصقها الناس به أو يطالبونه بالتشبه بها وإعادة رسمها ؟ أهذه سِمَته ؟ لم يكن سعيد شخصا سويا من هذا النمط، ولقد تبين له اختلافه منذ صغره : «كان ينقصني شيء ما. شيء اكتشفت فيما بعد أنه يسمى «الموقف السّوي»» (304). خلال دراسته في الولايات المتحدة ظهر له هذا النقص مقارنة مع طلاب آخرين يصفهم بدقة بليغة ساخرة : «لا زوايا ناتئة في شخصياتهم، ولا يسيئون إلى أحد، والجميع يحبهم. وهم يتحلّون بقدرة مدهشة على تحاشي إطلاق الكلام الخطإ أو المسيء. باختصار كان انطباعي عنهم أنهم متكيّفون كلّيا مع بيئتهم، وذلك ما يجعلهم الخيار الطبيعي لتلقي المهمات الفخرية والجوائز التقديرية» (304-305). كان ذلك يحُز في نفسه أحيانا، لكنه وطّن نفسه على تحمل اختلافه، مقابلا مفهوم «الموقف السوي» بمفهوم «خارج المكان» : «والآن لم يعد يهمني أن أكون سويّا، وفي مكاني» (357). ويختم مذكراته بكلمات موحية يُمكن اعتبارُها خلاصة لموقفه ونظرته لنفسه : «تعلمتُ [...] أن أُوثِرَ ألا أكون سويا تماما وأن أظل في غير مكاني» (359).

***

ما هي الأسباب الغامضة، العُصابية كما يسميها، التي تجعله يتنقل حاملا لحقائبه، ل«أسبابه» ؟ يجيب : «في تحليلي لذلك، استنتجت أني مدفوع بخوف سري لا فكاك منه، هو خوفي من عدم العودة» (271). الخوف من اللاعودة، والرغبة في أن يظل ينعم إن تعذر الرجوع بأغراضه كلها فتكون في متناوله في مأواه الجديد ؛ وألا يفقدها إضافة إلى فقدانه للمكان، لما يعتبره مكانه.

تُعَدّ مسألة العودة، بكل دلالاتها، وارتباطها بالنفي على الخصوص، لازمة عند سعيد. لنلتفت، بادئ ذي بدء، إلى ما قالته أمه لأبيه، بينما هو في طريقه لأول مرة إلى أميركا : «أنت تعلم أنه لن يعود». أخطأَت طبعا في التقدير، لأنه «سيعود»، بيد أنه من وجهة نظر أخرى «لن يعود». العودة مستحيلة، إنها في الواقع لا عودة. فالمكان الذي كنت تحسبه مكانك يرفضك وينبذك حين تعود إليه، مما يثير لديك شعورا ب «غرابة مقلقة» (Unheimlichkeit). وبناء على هذا صدَقت نَبوءة الأم. يعود سعيد إلى بيته القديم في القاهرة فلا يتعرف عليه الفراش. يزور مع أطفاله، بدافع من حنين جارف، المدرسة التي تعلم فيها، فلا ترحب به المديرة الجديدة، بل ترفض مصافحة يده وتطلب منه مكفهرة أن ينسحب فورا. عاد أوديسيوس إلى جزيرة إيثاكا بعد عشرين سنة من الغياب، فلم يتعرف عليها، ولم يتعرف عليه أحد فيها، لا ابنه، ولا أبوه، ولا زوجته ولا خدامه. وحده كلبه العجوز تعرف عليه، ثم مات لحينه.

«خوفي من عدم العودة»، يقول سعيد... خوف تفاقم لديه أثناء فترة مرضه «الذي [عَرَف] منذ البداية أنْ لا شفاء منه» (269). كان يعلم أنه مقبل على سفر بدون أمل في العودة. وشهران بعد أن باشر العلاج، بدأ العمل على **خارج المكان**، كتاب عنوانه الفرعي «مذكّرات»[14]. الخوف من اللاعودة حدا به إلى الرجوع إلى نشأته، إلى تكوينه وبداية حياته. كان المصريون القدماء يحرصون على أن يكونوا مرفوقين بعد موتهم بحوائجهم حتى لا يعوزهم شيء في العالم الآخر. يحملون معهم أغراضهم، بيد أن البعض يصرون على الرحيل إلى العالم الآخر مع كتبهم. ذلك ما حصل لابن رشد عندما نُقل جثمانه محمولا على ظهر دابة من مراكش إلى قرطبة، كما شاهده ورواه ابن عربي في **الفتوحات المكية** : «ولما جُعِل التابوتُ الذي فيه جسَدُه [ابن رشده] جُعِلت تواليفه تُعادِله من الجانب الآخر. وأنا واقف ومعي [...] ابن جُبَيْر، وصاحبي أبو الحكم [...]، فالتفت أبو الحكم إلينا وقال : ألا تنظرون

14. «حين باشرت ذلك العلاج في مارس 1994، أدركت أني دخلت إن لم يكن المرحلة الختامية من حياتي، فعلى الأقل المرحلة التي لا عودة عنها إلى حياتي السابقة، مثلي مثل آدم وحواء عندما غادرا الجنة. وفي مايو 1994 بدأت العمل على هذا الكتاب» (269).

إلـى من يعادل الإمـام ابن رشد في مركوبه ؟ هذا الإمام، وهذه أعماله !» عاد ابن رشد إلى مسقط رأسه، قرطبة، لكن رحلته تبدو وكأنها سفر إلى العالم الآخر. رحل ابن رشد مُحمَّلا بكتبه ؛ سعيد بدوره أصر على اصطحاب كتبه، وربما كتاب بعينه، ولعلة ما سماه **خارج المكان**، يشتمل على ذكرياته ويقيه من النسيان، كتاب بديل عنه. إنها رغبة في البقاء على قيد الحياة، في الاستمرار في الحياة، في حياة بعد الحياة، في عودة إلى الحياة. «رغبة مستبدة في البقاء» (le dur désir de durer)، كما يقول الشاعر إلُويَار.

جرَّب سعيد (بمعنى تدرّب على، كما يفعل الممثلون) الرحلة إلى العالم الآخر حين انتقل إلى الولايات المتحدة من أجل الدراسة. وعن هجرته إلى العالم الجديد وما بذله من جهد للتكيف مع أجوائه، يقول : «لست أملك إلا فكرة غامضة جدا عما كانت ستؤول إليه حياتي لو أني لم أجئ إلى أميركا. ولكن الذي أعرفه أني بدأت فيها بداية جديدة، متناسيا، إلى حد ما، ما تعلمته من قبل، لأعيد تعلم الأشياء ابتداء من الصفر» (276).

بداية جديدة في العالم الجديد. ضرب صفحا عن الماضي، واستأنف وخاض الحياة انطلاقا من الصفر، وتحول، أو هكذا اعتقد، إلى شخص آخر لا يكاد يمتّ بصلة إلى ما كان عليه من قبل، في هندامه ولباسه وتصرفاته. كان ملزما بقفل درج ليفتح آخر. في منفاه الأميركي كان عليه تصحيح رؤيته وتقويم نظرته للأشياء وكأنه يبصرها لأول مرة. يقتضي التكيف مع الحياة الجديدة نسيان الحياة القديمة، أو على الأصح تناسيها ؛ ما يتعين هو التظاهر بالنسيان. ذلك أن النسيان يستحيل، كما تستحيل العودة، بل لعل التناسي ذاكرة مضاعفة، ذاكرة زائدة ومفرطة.

ما يفتقده المرء كثيرا في غربته، من بين أشياء أخرى، هو اللغة. يفتقد إدوارد سعيد اللغة العربية. لا أحد حوله يتكلمها : «كان يساورني شعور دائم بأن ما أفتقده في صحبة مجايلي الأميركيين هو استخدامُ لغات أخرى، والعربية خصوصا، تلك اللغة التي أعيش وأفكر وأحس فيها، جنبا إلى جنب مع الإنكليزية» (289).

بعيدا عن الشرق، يساوره الحنين إلى الأم، ولغة الأم، إلى العربية. لا أحد حوله في منفاه يتحدث بها، فهي «الغائبة عن كل باقة زهر»، إذا جاز أن نستعير في هذا المضمار عبارة للشاعر مالارمي جاءت في سياق آخر. لا أحد يلاحظ أو يعاين عربية سعيد، عربيته ثاوية في ذهنه، يخفيها ويحجبها. وكأني به، وهو يتحسَّر على ذلك، يتلذذ في الوقت نفسه بوضعه. كأني به يحقق حلما دفينا، رغبة مكتومة أن يبصر الناس من حوله دون أن يبصروه : «أصعب الصعاب عندي أن ينظر إلي الناسُ وأن أقابِل نظراتهم بمثلها» (85). ولهذا يشعر براحة كبيرة في قاعات السينما حيث يكون متخفيا محتجبا : «استمتاعي المترف بحريتي المُكَرَّسَة في أن أرى الناس من دون أن يراني أحد» (61). فكأني به يشتهي أن تكون له طاقية إخفاء، يضعها على رأسه متى يشاء. بين مجايليه الأميركيين الذين لا يميزون عربيته، كان يحظى نوعا ما بقبعة سحرية تجعله يتوارى جزئيا، تُخفي نصفَ شخصيته.

هل البداية من الصفر ممكنة ؟ في **رسالة الغفران** لأبي العلاء المعري، وهو كتاب يصف مشاهد من الآخرة، الحَشْر، الجنة، الجحيم، نقرأ حوارا طريفا بين ابن القارح، الشخصية الرئيسة، وآدم، نستنتج منه أن آدم كان يتكلم العربية في الجنة، وأنه نسيها لما طُرِد، فأخذ يتكلم السّريانية. العربية في الجنة والسريانية خارج الجنة. إذن التعدّد اللغوي كان سابقا لِبُرج بابِل... ومع ذلك نتساءل : هل كان آدم مزدوجَ اللغة ؟ ليس بالضبط، لأنه نسي العربية عندما شرع في تكلم السريانية، وينتج عن ذلك أنه أحاديُ اللغة، حسب المكان الذي يوجد فيه : إما العربية وإما السريانية. لم يكن لديه تشابك بين اللغتين، معرفة مزدوجة، وبالتالي لم يجرِّب ما يحدث عندما يلتقي لسانان، وما يواكب ذلك من شد وجذب، من تنازع وعداوة بين اللسانين. بعيدا عن الجنة نسي آدم العربية فنسي بالتالي كل ما يتعلق بحياته قبل النفي، لم يبق في ذاكرته أثر منها، فكأنه لم يعشها. هكذا غادر الجنة خاويَ الوِفاض، لا يحمل شيئا.

أما بالنسبة لسعيد فإن النفي لم يتزامن مع نسيان ما عاشه من قبل. في الولايات المتحدة، لم يكن فحسب مصحوبا بحقائبه لا يفارقها. سرعان ما

تبين له أنه مثقل باسمه، بلونه، بلغته، تنهال عليه ذكريات ماضيه في العربية، باعثة لديه شعورا باختلافه وتميّزه عن محيطه الجديد : «كنت أشعر بأني مُثْقل حَدّ التّخمة بالذكريات». صار كيانه في الغرب أكثر عروبة مما كان عليه من قبل في البلاد العربية. صار عربيا بامتياز. يقول عن نفسه بضمير الغائب إنه «عربي أدت ثقافتُه الغربية، ويا لسخرية الأمر، إلى توكيد أصولِه العربية» (10). تغيير المكان لم يؤد به إلى فقدان العربية أو التخلص منها. لم يكن أبدا أحادي اللغة، مثل آدم، لا قبل المنفى ولا أثناءه.

***

تأكد هذا خلال حادث جرى له، حادث بسيط وتافه ظاهريا، لكنه في الواقع ذو دلالات عميقة، وربما رهيبة. في مدرسته الأميركية حاول التقرب من مستر إدموند ألكزاندر، مدرب التنِس وأستاذ اللغة الإنكليزية. لنلاحظ أن لهذا الشخص وظيفتين، وسنرى الاتساق الموجود بينهما. ولأن مستر ألكزاندر من أصل عربي (قضى مدة في القاهرة)، فقد خاطبه سعيد بالعربية، فكان جوابه، بالإنكليزية : «لا، يا أخي، لا عربية هنا. لقد تركتُ كل ذلك خلفي حين أتيتُ إلى أميركا»[15]. اختار مستر ألكزاندر الانسلاخ عن ذاته القديمة، عن ماضيه، اعتقادا منه ولا شك أن هذا لا يتحقق إلا بنسيان العربية[16]. إذن فيما يخص مستر ألكزاندر، نحن أمام ظاهرة يمكن تلخيصها هكذا : لن أتكلم لغتي، سَأُعْرِضُ عن الحديث بها نهائيا لكوني أخجل منها، أخجل من العربية ومن العرب. وهنا ينبغي أن ننتبه إلى أن مستر ألكزاندر قاطع سعيد في نصف عبارته رافعا يده اليمنى، قاطعه بالكلام وبالحركة، حركة دفاعية، كمن يصُدّ هجوما أو كمن ينطق بالقَسم - أقسم أنني لن أتكلم بالعربية ولن أدعك تتكلم بها. والنتيجة المرتقبة أنه لم يكتف بتحاشي سعيد والنفور منه خلال هذا المشهد، بل ناصبه العداء فيما بعد.

15. **تأملات حول المنفى ومقالات أخرى**، ترجمة ثائر ديب، بيروت، دار الآداب، الطبعة الثانية، 2007، ص. 373.

16. في هذا السياق أحيل إلى كتابي **لن تتكلمَ لُغتي** (بيروت، دار الطليعة، 2002)، بمعنى : لا أتوقع منك أن تتكلم لغتي، ولن أسمح لك بتكلمها.

روى سعيد هذا الحادث في كتابه **تأملات في المنفى**، ولا شك أنه أثر كثيرا فيه وشغل باله أيّما شغل، فقد وصفه أيضا في **خارج المكان** بشيء من التفصيل. نقرأ في صيغة **خارج المكان** للحدث أنه وجّه كلامه بداية بالإنكليزية إلى ألكزاندر الذي رد عليه بفظاظة ولم يبال به، فقام سعيد حينئذ بتغيير لغة خطابه للتقرب منه والتودد إليه : «انتقلتُ إلى العربية ظنا مني أن لغتَنا الأم قد تفتح سبيلا أرْحب للتواصل بيننا. فإذا النتيجة عكسية. فقد قاطعني في منتصف عبارتي رافعا يده اليمين : «لا، يا أخي [...] لا نتكلم اللغة العربية هنا. لقد خلَّفت كل هذا ورائي. نحن هنا أميركيون [...] يتوجَّب علينا أن نتحدث وأن نتصرف مثلَ الأميركيين»» (283).

ارتكب ألكزاندر في كلامه «خطأين» لغويين اثنين، يقوم سعيد بتصحيحهما بينه وبين نفسه، وبينه وبين القارئ طبعا، معلقا عليهما بشيء غير قليل من الخبث. الخطأ الثاني هو قوله : «نحن هنا أميركيون». يُسِرّ سعيد إلى نفسه وإلى القارئ : «هذا تعبير عربي [...]، بدلا من أن يقول «إننا في أميركا، الآن»» (283)[17]. وهنا يتعين علينا أن نتساءل : هل كلمة «نحن» تُحيل في ذهن مستر ألكزاندر إلى المثنى أم إلى الجمع ؟ هل كان يقصد بها : أنا وأنت – نحن أميركيان – أم كان يقصد بها سائر العرب المقيمين بأميركا أو الحاصلين على جنسيتها ؟ أغلب الظن أنه كان يقصد المثنى، لأنه إن قصد الجمع فإنه سيكون قد عقَد أواصِر قربى بالعرب، بينما هو يكرههم ولا يود أن يشتمّ رائحتهم.

هذا فيما يتعلق بـ «الخطأ» الثاني الذي ارتكبه ألكزاندر. أما «الخطأ» الأول، فهو قوله: «لا، يا أخي». يهمس سعيد في أذن القارئ : «فكرت بيني وبين نفسي : هذه عبارة عربية صرفة، مع أنه نطق بها بالإنكليزية». وبالفعل «يا أخي» تعبير عربي يفهمِه حرفيا لا مجازيا من لم يعاشر العرب، بينما يدل فقط على المودة والألفة. وكان أنطوان غالان، المترجم الأول **لألف ليلة وليلة**، قد صادفه عندما نقل إلى الفرنسية عبارة قالها السندباد البحري للسندباد الحمال بعد أن قدم كلاهما نفسه للآخر، قال له : «أنت صِرتَ

17. ربما لأن الهوية الاميركية جغرافية أكثر منها ثقافية...

أخي». أَحَسّ أنطوان غالان بالحاجة إلى إضافة تفسير، تجنّبا لسوء الفهم، فكتب : «وفقا لعادة العرب عندما يتكلمون بأُلفة وبلا تكلف».

«لا، يا أخي»، عبارة يتجاور فيها النفي والأخوة. بل هي، على لسان مستر ألكزاندر، نفي للأخوة : لستَ أخي، لن تكون أخي.

فلتتا اللسان هاتان – نحن أمريكيون، لا يا أخي – تشيان بمستر ألكزاندر وتكشفان للعيان هويته وانتماءه. هكذا تنتقم العربية ممن يجحدها وتفضحه. تَخيّلَ أنه أشاح بوجهه عما خلَّف وراءه، لكن ماضيَه يلاحقه ويلازمه. إنه غارق حتى أذنيه في العروبة، يتحدث رغم أنفه بالعربية في الوقت الذي ينبذها ويتنكر لها ولا يودّ التلفظ إلا بالإنكليزية. كلامه والحالة هذه رِقّ مَمْسوح، طِرْس شفاف (palimpseste)، يُظهر العربية حتما في ثنايا الإنكليزية. وبالفعل، فمدرّب التنِس، وهو يتكلم بالإنكليزية، يتكلم في الوقت ذاته بالعربية. يترتب عن هذا أنه محكوم عليه أن يكون مترجما. إنكليزيته انعكاس، نسخة من أصل عربي ؛ أن يتكلم معناه أن يُترجِم، أو لنقل إن الترجمة هي لغته. ولا عجب أن يكون شُغلُه، علاوة على أستاذ الإنكليزية، مدرب تنِس، لعبة المثنى، لعبة تنطلق الكرة فيها من هنا إلى هناك، تنطلق لتعود، بين لاعبين اثنين. التنس كعملية ترجمة، أو الترجمة كمباراة تنِس. في الواقع، ألكزاندر مترجم وفيّ أمين، وهنا تكمن مشكلته، في أمانته ووفائه. الترجمة ليست هي الخائنة كما يقال عادة، وإنما اللغة الأصلية. إن عبارة «خارج المكان» تعريف جيد للترجمة : ينتقِل النص، يُنفَى حين يُترجَم خارج مكانه ويقيم في مكان آخر. لكن الأمر يختلف هنا فيما يتعلق ب «لا، يا أخي». الترجمة (No, brother) لا تنقل النص بل تعيده إلى مكانه، أو لنقل إنه ظاهريا في غير مكانه، ولكنه في الحقيقة لم يغادره.

سخرية الموقف أن مدربَ التنس لم ينتبه للهوة التي مشى على حافتها، يُدرِّس اللغة الإنكليزية ويخطئ في التعبير بها، لا لقصور في معرفته، وإنما في توافق مع لا وعيه. والجدير بالذكر أن الترجمة، خلال هذا اللقاء، تتم من الجانبين، لكن بطريقة معكوسة. يترجِم ألكزاندر لا شعوريا من العربية إلى

الإنكليزية، ويترجِم سعيد شعوريا من الإنكليزية إلى العربية، عبر تصحيح أخطاء مخاطَبِه.

***

هنا نتوقف لحظة لنتساءل : هل حالة مستر ألكزاندر حالة استثنائية شاذة؟ ألا تبدو، عند تدقيق النظر في **خارج المكان**، سلوكا شائعا في فترة الأربعينيات والخمسينيات، وفي الوسط الذي عاش فيه سعيد ؟ وهل يختلف سعيد جوهريا عن ألكزاندر ؟ يستهل كتابه بقوله : «الغالب كان شعوري الدائم أني في غير مكاني». ولكن أين هو مكانه ؟ إنه دوما، كما يوحي بذلك عنوان كتاب لتسفيطان تودوروف، متغرب، حائر، مضطرب[18]. ويقول أيضا : «لقد اختَبرتُ دوما ذلك الشعور بالغُربة المزدوِجة» (8). كما يقول : «امتلكني [...] الشعور المقلِق بتعدد الهويات ومعظمها مُتضارب طوال حياتي» (27).

ما هي يا ترى لغته الأصلية ؟ يقول في **خارج المكان** : «لم أعرف أبدا أية لغة لهجت بها أولا : أهي العربية أم الإنكليزية، ولا أيا منهما هي يقينا لغتي الأولى» (26). يعالج الموضوع نفسه في **تأملات حول المنفى**، مع فارق دقيق لا يمكن إغفاله، حين يقول : «العربية، لغتي الأصلية، والإنكليزية، لغتي المدرسية، كانتا مختلطتين على نحو يتعذر فصمه : فلم أعرف أبدا أيّهما كانت لغتي الأولى»[19]. في الجملة ذاتها يعلن أن العربية لغته الأصلية، ثم لا يلبث أن يضيف أنه لا يعرف ما هي لغته الأولى، أهي الإنكليزية أم العربية... على أي حال، كانت الازدواجية مصدرَ قلق عنده أشار إليه عدة مرات : «لم أكن أشعر أنني مرتاح تماما في أي منهما، على الرغم من أنني أحلم بكليهما»[20]. والنتيجة المحتومة أنه ما أن ينطق بإحدى اللغتين إلا ويبدو شبَحُ الأخرى : «في كل مرة أنطق بها بجملة إنكليزية، أجد نفسي أرددها بالعربية،

18. *L'Homme dépaysé*, Paris, Seuil, 1996.

19. **تأملات حول المنفى**، 371.

20. نفسه

والعكس بالعكس»[21]. فسواء أتكلم بالعربية أم بالإنكليزية يظل دورُه دورَ مترجم، تماما كما هو حال ألكزاندر.

ومما يقربه أكثر من مدرب التنس أنه نشأ في وسط متسم باحتقار اللغة العربية، ينبذها أو يعتبرها في أحسن الأحول من الأقارب الفقراء. في القاهرة، وهو تلميذ، «كان الانتماء العربي وتَكلّمُ اللغة العربية يُعَدّان بمثابة جُنحة يعاقِب عليها القانون في فكتوريا كولدج، فلا عجب أن لا نتلقّى أبدا التعليم المناسب عن لغتنا وتاريخنا وثقافتنا وجغرافية بلادنا. [...] نواجه قوة كولونيالية [...] ونحن مُجبَرون على تعلم لغتها واستيعاب ثقافتها لكونها هي الثقافة السائدة في مصر» (233). هنا سعيد يركز على العداوة بين العربية والإنكليزية: «الفارق بين الإنكليزية والعربية يتخذ شكل توتر حاد غير محسوم بين عالمين مختلفين كليا بل متعاديين» (8). لكن الصراع غير متكافئ، لأن الهيمنة للإنكليزية، ويترتب عن هذا تذبذب في الهوية: «شعوري بامتلاك هوية مُضطرِبة، أنا الأمريكي الذي يُبطن هوية عربية أخرى لا أستمد منها أية قوة بل تورِثُني الخجل والانزعاج» (125). يُصر على التمسك بالهوية العربية، «على الرغم - كما يقول - من المحاولات الحَثيثة التي بُذِلَت لإقناعي بالتخلي عنها خلال فترة تربيتي وبواسطة أهلي، وإنْ يكُن بدرجة أقل» (9).

حتى الأهل... فحين استحكمت العداوة بينه وبين ألكزاندر، تذكّر نصيحة سبق أن قدمها له أبوه: «أكد سلوك ألكزاندر حصافة تحذير أبي القائل بضرورة تحاشي العرب في الولايات المتحدة: «لن يُقدِّموا لك أي خِدمة أبدا، بل سوف يعملون دوما على شدِّك إلى أسفل»». نبرة أبيه وهو يقول هذا كانت توحي، يكتب سعيد، «بأنْ لا استثناء أو تلوين لتلك القاعدة» (284). فكيف يُرتَقَب، والحالة هذه، أن يتصرف ألكزاندر معه بطريقة محمودة؟ تصرف ألكزاندر كان من زاوية ما تطبيقا موضوعيا لنصيحة أب سعيد. كلاهما في نهاية الأمر يدعو إلى، أو يعمل على تحاشي العرب في الولايات المتحدة.

***

21. نفسه

وقد تَرتَّب عن هيْمنة «القوة الكولونيالية» أن قراءات سعيد أثناء دراسته، سواء في مصر أم في الولايات المتحدة، لا تتعدى الأدب المكتوب بالإنكليزية أو المترجَم إليها. ما أكثر المؤلفات الغربية التي رافقته في مختلف أطوار تكوينه، والتي يستعرض عناوينها بنهم في **خارج المكان**، لكن لا إشارة فيه إلى كتاب عربي أو كاتب عربي، ولا إحالة إلى الأدب العربي، الذي لم يدرسه ولم يشتغل عليه. يتكلم بلغتين، لكنه يقرأ بلغة واحدة فقط، الإنكليزية، التي ستصبح لا محالة لغة الكتابة.

على الرغم من عدم إلمامه، خلال سنوات دراسته، بالأدب العربي، بالثقافة العربية المكتوبة، فإن اختيارَه لِجُوزف كُونراد كموضوع لبحث أكاديمي (نشره سنة 1966 تحت عنوان **جوزف كونراد ووهم السيرة الذاتيّة**) دليل على انشغاله بمسألة الهوية التي تشكل الأساس الذي تستند عليه روايات هذا الكاتب. ولا عجب أن يتحدث سعيد عنه في مقدمة الطبعة العربية **لخارج المكان** وفي كتابات أخرى بإسهاب، فهو مَثَلُه الأعلى، نموذج يحتذيه أو يسعى إلى احتذائه، على الرغم من النقد الذي يوجهه إليه أحيانا. سعيد، العربي الأصل، كتب بالإنكليزية، كما فعل كونراد البولوني المحتد. وعنه يقول : «عاش تجاربه في اللغة البولونية لكنه وجد نفسه مسوقا إلى الكتابة عن تلك التجارب في لغة ليست هي لغته» (7). يوحي سعيد بأنه في الوضعية نفسها، حين يضيف : «الكتابة عندي فعل استذكار، وهي، إلى ذلك، فعل نسيان، أو هي عملية استبدال اللغة القديمة باللغة الجديدة» (8).

استبدال اللغة القديمة بلغة جديدة... لكن ما هي، مرة أخرى، لغة سعيد القديمة، لغته الأولى ؟ أهي العربية ؟ لا يمكن الجزم وهو نفسه لا يُقِر يقينا بذلك. مما لا شك فيه أن لكونراد لغة أصلية، البولونية، لم يتعلم الإنكليزية إلا بعد أن تقدم في السن وبعد أن تعلم الفرنسية، فهي لغته الثالثة. يختلف الأمر بالنسبة لسعيد : لم يستبدل، كما فعل كونراد، لغة بلغة، لم يستبدل العربية بالإنكليزية، فكلا اللغتين أصليتان عنده. ليست لديه لغة قديمة أعقبتها لغة جديدة وحلت محلها. ومع ذلك، إن كان ولا بد من حديث عن لغة جديدة ولغة قديمة، فالجديدة فيما يخصه هي العربية، أقصد المكتوبة، عربية

الأدب والثقافة، عربية القراءة والكتابة، عربية الكتاب.

العربية هذه، المُهمَلَة في تكوينه، أحس بحاجة ملحة لتَعلُّمها، وبالتالي لإنجاز نقلة نوعية في مساره. عربية الكتاب هي السبيل لردم الهُوّة بين هويتين، بين عالمين : «كنت أشعر بوجود هُوّة من سوء التفاهم تفصل بين عالمي الاثنين، عالَمِ بيئتي الأصلية وعالمِ تربيتي، فإن مهمة تَجْسِير تلك الهُوّة إنما تقع علي وحدي دون سواي. فلم يكن لي من خيار غير السعي إلى هويتي العربية وتَمَثُلها تمثّلا» (9). ويضيف : «اتخذت قراري، بعيد حرب 1967، بأن أعود سياسيا إلى العالم العربي الذي كنت قد أغفلته خلال سنوات التعليم» (9). ها هو يعود (لنتذكر نبوءة أمه الملتبسة)... ها هو يعود، وعمره اثنان وثلاثون سنة، إلى العالم العربي سياسيا، وأيضا ثقافيا، بل حتى جغرافيا، وإن بصفة جزئية، إذ قضى عاما كاملا (1972) في بيروت، «في إجازة رحت أتعرف فيها من جديد على التراث العربي الإسلامي من خلال دروس خصوصية يومية في فقه اللغة والأدب العربيين»[22]. من جديد... ها نحن مرة أخرى أمام مسألة العودة.

هكذا جاء إلى الأدب العربي بعد أن درس الأدب الغربي. إن كان هناك غموض فيما يتعلق بقضية اللغة وأيّهما الأولى، ففيما يتعلق بالأدب، واضِح أن الأدب الغربي هو الأول، حبه الأول، أعْقَبه في منتصف عمره حب الثقافة العربية. حبان متوافقان ومختلفان في آن. إنه في مكانين، وبينهما، أي إنه خارج المكان[23]. ربما في هذا التعبير سِرُّ كتابته : «بدأت أفكر وأكتب طِباقِيا، مستخدما نِصفَيْ تجربتي المُتَبايِنَين، كعربي وكأميركي، على نحو يعمل فيه واحدهما مع الآخر كما يعمل ضده»[24]. تجسير الهُوة : مَدّ جسر يجعل من اللغة ترجمة، ومن الهوية انتقالا بين تراثين وثقافتين، ومن المثقف حمالا يُوصِل ضفة بأخرى.

22. نفسه، ص 18.

23. حظ سعيد أنه لم يكن من أهل التخصص الضيق، وهذا ما يشير إليه في مناسبات عدة. ليس له مكان معين في اختصاص ما. ويؤيد هذا أن المستشرقين أو المستعربين القلائل الذين رضي عنهم، وعلى الأخص جاك بيرك ومكسيم رودنسون، لم يكونوا سجيني اختصاص أو ميدان معين وحيد. وهذا يذكرنا بالفيلسوف جيل دولوز الذي يدعو، بجانب القراءة الفلسفية للفلسفة، إلى قراءة غير فلسفية للفلسفة، وغير موسيقية للموسيقي وغير أدبية للأدب...

24. **تأملات حول المنفى**، 376.

فهرس

باستخدام الحبْر الخفيّ، تصير الكتابة عبرَ مرئية، فلا تظهر إلا عبرَ وسيلة من الوسائل، كأن تُعرَض على مصدر حرارة، أو تُعالَج بحيلة كيميائية. غنيٌّ عن القول إن للعملية هذه ارتباطاً بالإضمار والتكلم، وغالباً ما يكون الغرض منها إقصاء قارئ غير مرغوب فيه واتقاء الرقابة والتلصص، لاسيما حين ينطوي الأمر على مسألة حياة أو موت. يُخفي بياض الصفحة الناصع الحبرَ المرسوم عليها، فيغدو الامتلاء حينئذٍ فراغاً والوجود عدماً. يترتب عن هذا أن القراءة تقتضي القدرة على رؤية شيء بينما ليس هناك ما يُرى، أو بالأحرى إنه لا يُرى إلا في جوّ من الندم الفكري وبعد جُهد جهيد.

عبد الفتاح كيليطو باحث مغربي، وأستاذ جامعي، في كلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط. ناقد أدبي وصاحب أعمال سردية. من أعماله في دار توبقال: الأدب والغرابة، الأدب والارتياب، من شرفة ابن رشد، حصان نيتشه، لسان آدم، المقامات، الغائب، أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية.

الثمن 50 درهما


9 789954 659489